Maria Rosaria Cocco

ARLECCHINO, SHAKESPEARE E IL MARINAIO

Teatro popolare e melodramma in Inghilterra (1800 - 1850)

Maria Rosaria Cocco

ARLECCHINO, SHAKESPEARE E IL MARINAIO

Teatro popolare e melodramma in Inghilterra (1800 - 1850)

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'OCCIDENTE
NAPOLI - 1990

Ad Enrico, Paolo
e Michelangelo

Questo lavoro è stato realizzato con l'aiuto e l'incoraggiamento di varie persone che desidero ringraziare. Innanzitutto Lidia Curti, la mia prima maestra, che fin dai tempi, ahimè lontani, in cui ero studentessa mi ha costantemente offerto preziosi consigli ed occasioni di stimolo e di confronto intellettuale. Un grazie speciale a Marina Vitale per aver seguito con infinita pazienza le diverse fasi di elaborazione del volume ed avermi fornito suggerimenti e soluzioni sempre intelligenti e spesso decisivi, nonché un affettuoso sostegno morale negli inevitabili momenti di scoraggiamento. La mia gratitudine va, inoltre, a Fernando Ferrara per aver discusso il progetto iniziale di questo lavoro, a Laura Di Michele per avermi più volte aiutato a risolvere specifiche difficoltà ed avermi sempre mostrato la massima disponibilità ed a Nella Morace per aver condiviso con me l'ingrata fatica della revisione finale. Grazie, infine, a Maria Concolato Palermo per essermi stata affettuosamente vicina in una circostanza particolarmente difficile della mia vita lavorativa.

Alcune sezioni del presente volume riproducono in forma ampliata due articoli già pubblicati, l'uno su Annali - Anglistica (XXII, 2, 1979), *l'altro su* Anglistica - AION (XXV, 2-3, 1982).

INTRODUZIONE

Tra il 1800 e il 1830 si aprono nella sola città di Londra ben ventuno teatri. Il fatto è abbastanza straordinario se si considera che durante tutto questo periodo sono in vigore le leggi del monopolio teatrale che stabiliscono che solo due teatri — Covent Garden e Drury Lane — possono presentare drammi mentre gli spettacoli che si svolgono fuori di queste istituzioni sono considerati illegali. Oltre i nuovi teatri, detti *minor houses*, che hanno comunque un minimo di legittimità (hanno, infatti, una licenza che li autorizza a presentare musica e balletti) esistono un numero imprecisato, ma molto alto, di luoghi dove senza nessun tipo di autorizzazione, si tengono trattenimenti teatrali. Mai in Inghilterra un così alto numero di persone ha frequentato il teatro, né mai c'è stata una produzione così ragguardevole da un punto di vista quantitativo: ciascuno dei teatri esistenti, infatti, legale, semilegale o illegale, mette in scena ogni sera un programma vasto e vario con novità quasi quotidiane.

Come se ciò non bastasse, la teatralità in qualche modo esce dagli spazi deputati e invade la sfera politica, quella religiosa e quella giudiziaria in forme assolutamente inedite: non c'è più soltanto il potere che mostra se stesso nelle grandi manifestazioni pubbliche statali o religiose, nei cortei, nelle processioni, nelle esecuzioni dei condannati a morte, ma c'è anche una sorta di controteatro che si svolge nelle piazze con le prime manifestazioni di massa o in occasione delle elezioni politiche, nelle aule dei tribunali durante i processi ai *leaders* popolari (si pensi tra gli altri a quelli di W. Hone), perfino nelle cappelle metodiste dove si rinnova più e più volte in forma

assolutamente teatrale il dramma del peccato e della redenzione [1].

C'è, insomma, allo stesso tempo una sorta di spettacolarità diffusa ed un bisogno fortissimo di teatro che si manifestano in forme varie e molteplici e danno vita ad un'attività spettacolare ricca e varia. Nonostante ciò un personaggio estremamente rappresentativo come W. Hazlitt scrive nel 1820:

> The age we live in is critical, didactic, paradoxical, romantic, but it is not dramatic. This, if any, is its weak side [2].

Questo giudizio non solo era largamente condiviso all'epoca, ma fino ad anni recentissimi ha continuato ad esserlo. Autori profondamente diversi fra loro come G. Rowell, A. Nicoll e persino R. Williams, sono concordi nel ritenere, pur con sfumature profondamente diverse, che il periodo in questione non offra opere valide in campo teatrale.

Ad una serie di tentativi di poeti famosi, finiti nel nulla per la non rappresentabilità dei loro drammi, farebbe riscontro infatti una produzione esclusivamente spettacolare, rozza e senza alcun valore letterario. Il favore con cui tale tipo di spettacoli veniva accolto avrebbe allontanato gli uomini di cultura dal teatro e, in un rap-

---

[1] H. Cunningham chiarisce che il Metodismo pur essendo fin dalle sue origini assolutamente contrario ad ogni forma di divertimento popolare, deve buona parte del suo successo ad averne assimilato i rituali e le modalità, in particolare la teatralità: « The rowdy singing of psalms and music round the bed of the dying was inherited, less the drink, from the popular culture. Open-air preaching was deliberate spectacle, processions through towns might rival those of the showmen. Methodism offered its adherents an alternative form of recreation, but one which retained the sense of community of drama, and of participation that had been part of the old ». (H. Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution*, London, Croom Helm, 1980, pp. 39-40).

[2] W. Hazlitt, « The Drama n. IV », (*The London Magazine*, April, 1820) in P. P. Howe (ed.), *The Complete Works of W. Hazlitt*, London, Dent, 1930-34, vol. 18, pp. 303-304.

porto circolare, questo allontanamento avrebbe influenzato negativamente la qualità della produzione drammatica, generando una dicotomia sempre più profonda tra teatro e letteratura. Solo alla fine del secolo l'avvento del naturalismo e, in particolare, le opere di G. B. Shaw e, per alcuni aspetti, quelle di O. Wilde sarebbero riuscite a colmare il vuoto che si era creato tra teatro e letteratura rinnovando gli antichi splendori dell'arte drammatica in Inghilterra. Non ci sarebbe nella prima metà dell'Ottocento, dramma degno di tal nome. La vivacità, la ricchezza, la molteplicità di forme e di espressioni della vita teatrale del periodo sarebbero soltanto aspetti di un paradosso e, in quanto tali, inspiegabili e, tutto sommato, trascurabili.

Questa posizione può forse essere rivista e corretta se, come è ormai opinione largamente diffusa, pur nella diversità delle posizioni critiche, si prova a considerare l'evento teatrale in una prospettiva più ampia. Vale a dire se da una parte si prende in considerazione il testo nella specifica complessità della sua retorica e, cioè, non solo sotto il rispetto esclusivamente linguistico[3] dall'altra si tengono presenti tutti gli elementi inerenti alla natura spettacolare dell'evento teatrale stesso, e, quindi, le strutture materiali, la composizione ed il comportamento del pubblico, le condizioni della rappresentazione e così via.

Più che di decadenza del dramma si può allora parlare per il periodo in questione, come ha già rilevato M. R. Booth, di cambiamenti nel teatro che investono e mettono in discussione tutti gli aspetti e tutti i livelli della comunicazione teatrale: i linguaggi ed i moduli espressivi, ma anche i luoghi ed i modi della fruizione e della produzione, la composizione e le attese del pubblico e, infine, il significato stesso dello spettacolo.

Per circa due secoli i cambiamenti interni al mondo del teatro anche se cruciali e profondi, avevano tenuto un passo lento e graduale. Così era stato per l'affermarsi della

---

[3] « A teatro la parola non è che un funtivo di una funzione comunicativa, cui afferiscono funtivi di altri codici scenici » (A. Serpieri, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 74).

produzione drammatica scritta che aveva soppiantato la tradizione orale, per il sostituirsi delle donne ai ragazzi nell'interpretazione delle parti femminili, per il sorgere dei teatri chiusi come spazi privilegiati della rappresentazione teatrale, per l'uso sempre più frequente e diffuso di scenari e macchine teatrali. La comunicazione teatrale in ogni caso, come quella letteraria, era confinata in ambiti ristretti, prodotta essenzialmente da poche persone e diretta ad ambienti limitati, con un'incidenza modesta e, tutto sommato, irrilevante di tradizioni estranee a quella letteraria ufficiale. Nell'ultimo decennio del Settecento e nei primi vent'anni dell'Ottocento il cambiamento diventa globale ed il suo ritmo vertiginoso.

In questo periodo non c'è aspetto della vita umana — materiale, intellettuale, associativo o emozionale — che rimanga immune da mutamento. Ed è come se la natura composita pluricodificata e pluricanalare del teatro lo esponesse ai cambiamenti più di ogni altra pratica artistica; lo rendesse particolarmente sensibile, facendone in qualche modo il punto di incontro dei cambiamenti stessi. I suoi legami con i diversi tipi di arte — la letteratura, la musica, la pittura, la danza — rendono il mutamento inevitabile nel momento in cui si modifica profondamente ed in maniera decisiva la concezione stessa di ciò che è arte. Allo stesso tempo la sua natura spettacolare e quindi le strette interconnessioni e la dipendenza dai fenomeni strutturali fanno sì che il mutare delle condizioni materiali abbia effetti altrettanto profondi e decisivi sulle rappresentazioni teatrali.

Il teatro, tuttavia, in questo periodo non si limita a registrare le trasformazioni che avvengono in altri campi né tanto meno le riflette passivamente. Sembra piuttosto riassumerle in sé per rielaborarle nella sua forma specifica. Si tratta di un processo di rinnovamento non unitario e in pochissimi casi consapevolmente organizzato in una specifica direzione, fatto piuttosto di mille tentativi sparsi e frammentari che riguardano ora l'uno ora l'altro dei diversi aspetti della comunicazione teatrale in un continuo alternarsi e intrecciarsi di nuove proposte, ma anche

di trasformazioni, imitazioni, modifiche delle convenzioni esistenti. Ma è un processo totale che coinvolge e tocca in maniera profonda la natura stessa del far teatro. Ciò che è nuovo e diverso in questo periodo, peraltro brevissimo e fugace, non è tanto o meglio non è solo il numero degli spettatori, la composizione del pubblico, la struttura dei teatri, le forme drammatiche, ma piuttosto il significato stesso dello spettacolo teatrale.

Dopo il periodo elisabettiano tra teatro ufficiale e teatro popolare si era avuta una netta separazione ed un dominio tutto sommato incontrastato della cultura « alta ». La tradizione popolare aveva continuato ad esistere soprattutto negli spettacoli delle fiere e sezioni di pubblico popolare avevano continuato a frequentare i teatri, ma si era trattato sempre e comunque di una pratica episodica e marginale. Per gli appartenenti ai gruppi popolari la possibilità di assistere agli spettacoli era molto scarsa[4] e allo stesso tempo non c'era pressione perché la situazione cambiasse[5]. Per quasi due secoli l'immaginario popolare sembra aver prediletto altri canali di espressione e la vita associativa dei ceti inferiori essersi svolta in forme e luoghi diversi dai teatri. Se legame esisteva tra la cultura popolare e il teatro nel XVII e XVIII secolo esso era costituito piuttosto dalle compagnie teatrali che continuavano a reclutare i propri attori quasi unicamente tra gli strati più umili della popolazione. Questa provenienza rappresenta, tuttavia, un nesso estremamente tenue e si con-

[4] Fino alla metà del Settecento la maggioranza della popolazione vive in villaggi dove gli spettacoli teatrali sono forniti da visite di attori girovaghi una o due volte all'anno, le città di provincia cominciano ad avere un proprio teatro stabile solo verso il 1750; anche a Londra che ha la maggior concentrazione di popolazione e due teatri stabili, le possibilità di assistere agli spettacoli sono limitate giacché il numero e il prezzo dei posti di loggione esclude di fatto la larghissima maggioranza dei non abbienti.

[5] Fino ai primi anni dell'Ottocento le leggi sul monopolio teatrale non sono effettivamente infrante, né c'è una reale pressione perché vengano modificate o abolite.

figura piuttosto come un possibile tramite di influenza « dal basso »[4].

Durante il secolo XVII e per buona parte del secolo XVIII il teatro continua dunque ad essere appannaggio quasi esclusivo dei gruppi dominanti e la scrittura drammatica è legata ai canoni estetici ed esprime le visioni del mondo proprie di questi gruppi. Sul finire del Settecento l'egemonia culturale dell'aristocrazia viene fortemente attaccata e contestata. Si tratta di una contestazione globale che ha le sue manifestazioni più vistose ed immediatamente evidenti sul piano politico, ma che riguarda in maniera anche più profonda e definitiva il predominio culturale.

Non è solo questo o quell'aspetto ideologico che viene messo in discussione ma l'intero sistema della conoscenza è sottoposto a revisione e completamente ribaltato. La teoria dell'ordine cosmico, ampiamente messa in dubbio almeno dall'inizio del secolo, perde ogni credibilità e di conseguenza, ogni forza di coesione. I grandi miti unificanti, le certezze che hanno tenuto insieme l'intero corpus sociale, con adesione più o meno convinta e formale, si disgregano e si stalcano. È una rivoluzione ideologica che in vario modo riguarda l'intera Europa, ma la cui portata in Inghilterra è dilatata e ampliata dalla totale novità dei cambiamenti sperimentati a tutti i livelli.

Cambia profondamente anche la concezione artistica, ma mentre la rivoluzione estetica si rivela estremamente feconda e produttiva per la comunicazione letteraria, non lo è altrettanto per quella teatrale. Rende impossibile l'ulteriore sviluppo di generi di lunga e consolidata tradizione, giacché essi traevano la loro forza dall'esistenza di un insieme di credenze e di valori non più accettati e non più accettabili, ma si dimostra insufficiente per un rinnovamento delle forme teatrali che si svolga secondo queste stesse linee. I grandi poeti inglesi scrivono tutti per il

[4] Gli attori a causa delle particolari condizioni del loro lavoro, costituivano un gruppo sociale a sé con abitudini e modi di vita propri e fino alla metà del Settecento erano quasi totalmente dipendenti dai gruppi aristocratici per il loro sostentamento.

teatro In alcuni casi tentano vie nuove, molto più spesso si ispirano a Shakespeare, eletto a modello, cancellando ed attribuendo scarso rilievo alla sua natura di drammaturgo e mettendo invece in rilievo la sua natura di « poeta »

Il risultato è una produzione drammaturgica che nell'uno e nell'altro caso tentativi sperimentali o drammi di ispirazione shakespeariana — si distacca dal passato, ma tuttavia mostra una sorprendente inadeguatezza di contenuti e, soprattutto una grave carenza di qualità drammatiche Per tali motivi lo sforzo di rinnovamento che pure ha un suo spessore culturale e una notevole consapevolezza, non riesce a produrre effetti la maggioranza di questi drammi non raggiunge le scene e può, quindi, avere un'influenza soltanto indiretta e mediata sullo sviluppo del dramma e del teatro

Tra le altre infinite trasformazioni che giungono a rapido compimento e che in parte sono causa ed in parte effetto della rivoluzione ideologica di cui si è detto, si ha anche il tramonto definitivo di ogni forma di mecenatismo aristocratico. Libere da vincoli di origine feudale e di natura gerarchica le compagnie teatrali hanno la possibilità, che è anche una necessità, di organizzarsi e di organizzare i teatri su base commerciale e, quindi, di trovare un pubblico il più ampio possibile.

Contemporaneamente le città si popolano di nuovi abitanti. Si tratta per lo più di contadini inurbati, completamente sradicati dalle proprie abitudini e dalla propria cultura con la necessità vitale di trovare mezzi di sostentamento, ma anche di ricreare in un contesto nuovo e per lo più ostile luoghi di aggregazione e di evasione E quindi in un certo senso ovvio che l'ampliamento del pubblico teatrale avvenga in questa direzione, tanto più che le esigenze estetiche di questi nuovi spettatori sono facili da soddisfare e che essi non nutrono, a differenza di altri gruppi sociali, antichi e radicati pregiudizi ostili nei confronti del teatro

Mentre, dunque, poeti e letterati famosi scrivono drammi che sperano destinati all'eternità, ma che spesso non raggiungono il pubblico neanche per il breve spazio di

una serata poveri malpagati, anonimi autori sera dopo sera, propongono riduzioni di tragedie famose, traducono, adattano ed imitano drammi francesi, si ispirano a fatti di cronaca, a canzoni ed a romanzi alla moda usano materiali del tipo più vario per una produzione effimera che non ambisce a riconoscimenti letterari ma ad un successo, il più ampio possibile, di pubblico e di cassetta.

Nei teatri per i quali essi scrivono il passato, la tradizione vengono rifiutati per motivi contingenti dettati da esigenze pratiche o da coincidenze materiali.[7] Più spesso ancora, più che un rifiuto, c'è un tentativo di ricondurre l'ignoto, l'estraneo a forme note o familiari e la trasformazione è così profonda che il prodotto che ne risulta ha ben poco in comune con le forme originarie (è il caso dei classici inglesi e stranieri, in particolare di Shakespeare).

Nonostante il livello elementare ed inarticolato a cui in molti casi rimane la produzione drammatica derivata da tentativi di questo tipo soltanto in questo ambito, fuori cioè dal mondo ufficiale-letterario, si ha un periodo di intensa creatività che travalica i generi codificati e dà vita ad istituzioni e forme nuove. È nei teatri popolari che si tenta di includere nella comunicazione teatrale aree di esperienza punti di vista modi di vita che ne sono stati esclusi per secoli e che ben presto torneranno ad esserlo, è in questi stessi teatri che si fa uso di linguaggi diversi dalla verbalità in una misura forse sconosciuta ad altre epoche, è ancora in questi teatri che il pubblico ha una possibilità di partecipazione e di intervento sullo spettacolo non riscontrabili altrove.

C'è, dunque, in campo teatrale la compresenza di istituzioni e di livelli di codificazione molteplici e molto

[7] Ad esempio la nascita del melodramma, che è una forma nuova, è certamente legata alle limitazioni imposte dalla legge all'uso del linguaggio verbale. *Aquatic drama* e *equestrian drama* nascono per la necessità di sfruttare delle particolari strutture materiali — un'ampia piscina per il Sadler's Wells, una pista equestre per l'Astley's — la povertà dei mezzi a disposizione, inoltre impone molto spesso dei vincoli pesanti al tipo di rappresentazioni possibili.

spesso divergenti per destinazione, motivazione scopi produzione, fruizione, accomunate da uno sforzo di distacco dal passato. Solo nei teatri popolari, tuttavia, tale sforzo si orienta verso la creazione di forme più duttili ed aperte. La varietà e la complessità delle forme teatrali esistenti — si va dagli spettacoli da circo alla pantomima al melodramma, alle rappresentazioni shakespeariane — è la dimostrazione più evidente della direzione e dell'ampiezza del tentativo stesso.

Se pure influenzata in mille modi e ben presto inglobata e riconcotta entro limiti ben precisi questa vitalità tumultuosa e travolgente lascia il suo segno. Nella seconda metà del secolo il centro della vita teatrale si sposta nuovamente. Caduta ormai la distinzione tra teatri ufficiali e teatri non ufficiali con l'abolizione del monopolio teatrale, comincia a sussistere un'altra fra teatri del centro e teatri della periferia. Nessuna legge sanziona questa nuova distinzione, ma essa è nondimeno reale e ben netta: la società alla moda, gli intellettuali, il pubblico rispettabile e benpensante frequentano i teatri del West End londinese, mentre agli spettatori più rozzi, ma educati, chiassosi vengono lasciati i teatri dei quartieri poveri e mal famati. I teatri popolari inoltre, perdono progressivamente ogni specificità ed assomigliano sempre più ad imitazioni più o meno riuscite dei teatri più eleganti o a veri e propri ghetti. L'esclusione dei gruppi popolari dai teatri del centro è legata ad un generale miglioramento nelle condizioni dei teatri che diventano più comodi e raffinati, ad un diverso comportamento del pubblico più sobrio e rispettabile, ad una maggiore professionalità delle compagnie teatrali, ed è vista in genere come la causa prima, la condizione indispensabile da cui scaturisce il rinnovamento teatrale di fine secolo. L'avvento di Robertson negli anni 60 e, in seguito, il naturalismo ed il teatro di impegno sociale sono giudicati possibili dalla critica, ma anche dagli stessi protagonisti, perché il tono della vita teatrale si è elevato nel suo complesso e si sono abbandonati modi espressivi, forme, linguaggi tipici del periodo precedente.

In realtà tutta la produzione drammatica di fine secolo è resa possibile e preparata dalle innovazioni e dai cambiamenti che si verificano in campo teatrale proprio nel periodo in discussione. Nei disprezzati teatrini del primo Ottocento tramonta, infatti, in maniera definitiva il monopolio sulla parola e per la prima volta da epoche ormai remote viene messa in discussione la centralità del linguaggio verbale. Nei teatri illegali infatti, non ci si limita ad infrangere il divieto di presentare dramma parlato ma si piega anche il linguaggio ad usi idiomatici dialettali, a volte gergali propri dei frequentatori di tali teatri. Non più un unico tipo di linguaggio che aspira alla raffinatezza della poesia ma la pluralità degli idiomi dei diversi mestieri, la concretezza e la banalità dei discorsi che trattano problemi squisitamente materiali, l'ingenuità di massime di uso corrente che sintetizzano emozioni chiare, semplici, moralmente evidenti. Lo stile del melodramma, il genere drammatico più diffuso dell'epoca, è enfatico, ridondante, incline ad irreali grandiosità, ma la sua retorica attinge ad un repertorio culturale e verbale che non è più soltanto quello dei gruppi dominanti.

Nonostante tutte le obiezioni che si possono sollevare in proposito — ed all'epoca se ne sollevarono non poche, poiché lo scempio della dolce lingua di Shakespeare fece fremere di legittimo orrore i bravi giornalisti dell'epoca tutte le volte che acconsentirono ad occuparsi dei teatri illegali — un uso del genere ha una forte carica innovativa. È in questo modo, infatti, che all'interno di un linguaggio non immune da stereotipi di provenienza letteraria, si fa strada l'uso della lingua parlata, quotidiana. Soprattutto, si afferma la legittimità di una lingua non poetica e di registri diversi da quello nobile e letterario in forme drammatiche non comiche. Questa rimane un'acquisizione definitiva e fondamentale del dramma primo ottocentesco portata a maturazione ed in certo modo raffinata, ma anche fortemente limitata nella sua ampiezza, dal teatro di fine secolo. I personaggi dei drammi di Shaw, di Jones, di Pinero, dello stesso Wilde, parlano in prosa senza alcun imbarazzo, riproducendo frasi, espressioni,

strutture, vocabol. della conversazione quotidiana Questa « naturalezza » sarebbe stata impensab. e senza l'esperienza maturata nell'ambito dei teatri popolari

Il processo di democratizzazione del linguaggio teatrale va comunque oltre l'uso di una lingua non letteraria sulla scena I limiti imposti dalla legge una serie di progress. tecnici, ma soprattutto la presenza di un pubblico più incline a cogliere le sollecitazioni delle emozioni visive che a farsi trasportare sulle ali della poesia fanno sì che i linguaggi non verbali vengano considerati più adatti delle parole stesse alla formulazione di messaggi di una certa importanza e che quindi si faccia ricorso a tali linguaggi in misura sempre crescente I soggetti delle rappresentazioni teatrali vengono scelti in funzione della loro traducibilità in termini plastici e figurativi e delle potenzialità drammatiche di gesti e atteggiamenti Di conseguenza gli aspetti visivi e spettacolari del dramma le luci i costumi i gesti, i duelli, le scenografie le macchine di scena, gli stendardi, le musiche ricevono un notevole impulso Pur tra le mille limitazioni inerenti ad un teatro molto spesso povero e rozzo si sviluppa e viene portato ad un notevole grado di sofisticazione il linguaggio gestuale nasce il commento musicale, i fondali dipinti si trasformano in strutture scenografiche e la scena da semplice sfondo diventa parte funzionale dello spettacolo I linguaggi non verbali diventano veicolo privilegiato di una svolta nei criteri estetici dello spettacolo destinata a coinvolgere gli stessi teatri ufficiali e soprattutto a durare nel tempo

Nella seconda metà del secolo il teatro torna ad essere logocentrico ma non per questo ritorna alle nude tavole di elisabettiana memoria, né ai teatri settecenteschi con le loro scene pittoriche non frequentate, le loro approssimative attrezzature e macchine sceniche, gli improbabili costumi il repertorio minimo di gesti contenuti e convenzionali L'importanza dei linguaggi visivi è ormai profondamente radicata ed essi sono considerati parte integrante dello spettacolo Il teatro illusionista fa affidamento sulle scene, sulle luci sui costumi per la creazione della finzione scenica ciò che lo differenzia dai suoi immediati prece-

denti è la mancanza di autonomia e di concorrenzialità di questi linguaggi subordinati ormai alla parola, ma entrati a pieno titolo nel contesto significante dello spettacolo. La comunicazione teatrale è ormai nuovamente dominata dalla verbalità ma la funzione comunicativa è affidata in modo assolutamente imprescindibile all'efficacia dei suoi codici scenici.

In maniera anche più diretta il cinema ai suoi esordi si ricollega a questo stesso tipo di convenzione mutuando dai teatri popolari di inizio Ottocento (ovviamente non solo inglesi) tecniche di recitazione, commento musicale, didascalie, sfondi scenografici.

Come si è visto, tra la morte di Sheridan e l'avvento di Shaw, la vita teatrale inglese, è tutt'altro che agonizzante o in piena decadenza, ma viva e vitale e sottoposta ad un processo di rinnovamento che per la prima volta da tempi ormai remoti fa riferimento a realtà culturali ampie e variegate. Tale processo come accade per tutti i fenomeni culturali, è, tuttavia, tutt'altro che lineare e privo di contraddizioni. Le innovazioni in distacco dal passato, i nessi con la cultura popolare convivono e si intrecciano con forme di attaccamento alla tradizione, con influenze, prestiti, tentativi di imitazione di modelli mutuati dall'alta cultura. Ciò che lo contraddistingue non è una impossibile impenetrabilità e purezza rispetto alla cultura dominante, ma l'esistenza di linee di tendenza alternative che riescono ad avere un loro spazio ed una loro voce, anche se per brevissimo tempo, nella lotta per l'organizzazione del consenso culturale e ad incidere, sia pure in misura limitata, sulla formazione dell'egemonia.

La complessità e la contraddittorietà del processo in atto riguardano tutti gli aspetti della comunicazione teatrale, ma risultano in maniera più evidente nella produzione drammatica. È in quest'ambito che la pressione ed il peso della tradizione da una parte, della letterarietà dall'altra hanno una particolare forza, giacché forniscono modelli di indiscutibile fascino, ma è in questo stesso ambito che il teatro popolare trova con il melodramma ed in

parte con la pantomima la sua proposta più significativa ed originale.

Il repertorio dei teatri non ufficiali attinge all'alta cultura in maniera vistosa e praticamente senza limitazioni. Shakespeare, per quanto proibito, trionfa sulle scene popolari insieme a tutti i grandi classici ugualmente vietati, le novelle in versi e i romanzi più noti degli autori più famosi (contemporanei o del passato) vengono trasformati in drammi ed in tre s r producono personaggi situazioni intrecci che ricalcano stereotipi culturali della più varia provenienza.

Tra le modalità di scrittura dominanti del periodo ci sono la contaminazione il riuso il rifacimento. Si tratta di pratiche molto ambigue in cui è certamente possibile intravedere una tendenza alla standardizzazione e al conformismo tanto più che nello stesso periodo queste stesse tecniche di scrittura sono molto spesso sfruttate in maniera dichiaratamente ed apertamente strumentale per tradurre testi e semplificare ideologie che possano costituire un antidoto al veleno della stampa radicale. Tuttavia, nel caso dei teatri popolari il passaggio da un livello culturale ad un altro non avviene in maniera neutra o indolore. Le influenze ed i condizionamenti non sono passivamente ed integralmente recepiti ma inglobati rielaborati, modificati fino al punto di essere irriconoscibili. Il successo potenziale delle tragedie di Shakespeare delle canzoni dei romanzi, dipende dal grado in cui essi si prestano ad essere trasformati ed adattati in modo da poter soddisfare le esigenze del nuovo pubblico.

C'è sempre una spinta a semplificare le situazioni in maniera estrema presentando sulla scena un conflitto tra due polarità contrastanti e chiaramente identificate ed identificabili e c'è altrettanto forte il tentativo di rendere il linguaggio teatrale chiaro e comprensibile a chiunque. Tutta la produzione dei teatri popolari è organizzata su questa stessa base. Sera dopo sera la realtà della presenza del bene e del male operanti nel mondo viene riproposta, lo scontro tra queste due forze irriducibilmente opposte viene drammatizzato e la conseguente necessità di identificare il

male per affrontarlo ed eliminarlo viene ripetuta, proclamata, sottolineata. I risultati sono vari e molto spesso discutibili: molte forme drammatiche del periodo sono ibride, strutturate in maniera incompleta ed incerte nel linguaggio a testimonianza di spinte e pressioni culturali contrastanti. Ma l'esistenza di una direzione unica, comune tanto alla produzione derivativa quanto alle forme più originali, fa pensare che, nonostante l'assenza di una vera consapevolezza, ci sia tuttavia un tentativo di rendere il mondo circostante in qualche modo intelligibile e più accettabile e che tale tentativo abbia le sue radici in esigenze ben più profonde del semplice desiderio di evasione e di divertimento.

La forza dei cambiamenti in atto ha scardinato, trascinato e modificato ogni tipo di rapporto e ha distrutto la coesione sociale delle antiche comunità rinsaldate da un'unica fede o credenza ed è come se a teatro se ne tentasse un recupero, possibile ormai soltanto in termini etici elementari. In questo senso il melodramma assume un'importanza centrale: la coerenza della sua struttura in cui tutti gli elementi — i personaggi, il linguaggio verbale, le scene, l'uso del gesto, la musica — sono volti a proclamare in maniera non ambigua l'esistenza di verità etiche fondamentali lo rende adatto in maniera esemplare ad esprimere in forma allo stesso tempo schematica e intensa

> the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. It plays out the force of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and it dissipates it with the eventual victory of virtue.[8]

La necessità strutturale di articolare nella maniera più chiara possibile gli imperativi morali sottesi anche alle più banali situazioni quotidiane dà al melodramma un'ampia gamma di possibilità per così dire democratiche.

A gran voce i suoi personaggi — rispettivamente figli

[8] P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976, p. 16.

della luce e delle tenebre — rivelano, ribadiscono, proclamano anche i più riposti sentimenti, emozioni desideri, riaffermando al di là di ogni possibile dubbio l'esistenza di un universo etico, che può essere momentaneamente offuscato, ma mai sconfitto dalle forze della perversione e del male. L'urgenza di tali imperativi fondamentali ed elementari abbatte e travolge molte forme di controllo e di repressione. le buone maniere, la paura di tradirsi, ma anche le barriere sociali sono molto spesso ignorate dal melodramma. La difesa della virtù autorizza chiunque, qualunque sia il suo posto nella società, a proclamare la propria innocenza ed a gridar forte il proprio disprezzo per chi attenti a tale inestimabile tesoro, non importa se l'esecrabile tiranno, la malvagia anima nera è un ricco signore o un potente della terra e l'innocente solo una ragazza indifesa o un ragazzo, povero ma onesto. Il dominio di classe non intacca l'esistenza di verità elementari, né può estendersi ai principi morali.

La necessità di trovare mezzi adeguati per poter proclamare la sconfitta del male e il trionfo della virtù fa sembrare la parola inadeguata ad esprimere l'intensità la violenza, la profondità di emozioni e sentimenti e determina il ricorso all'intero repertorio dei linguaggi visuali e musicali. Lungi dall'essere un elemento di degradazione che accelera o provoca la decadenza di forme teatrali già esistenti e perfette quali la tragedia e la commedia la visione manichea è una caratteristica ideologica e stilistica o, nelle parole di P. Brooks, una modalità concettuale ed espressiva mediante la quale si tenta di dar vita ad un tipo di comunicazione che parli in maniera nuova e diversa del mondo e delle esperienze che gli uomini del XIX secolo si trovano a dover affrontare.

In Inghilterra più che altrove tale tentativo assume caratteristiche di originalità e specificità in campo teatrale poiché si innesta su una situazione del tutto particolare. Esistono infatti in questo periodo una serie di teatri che, pur con profonde differenziazioni interne, mantengono legami stretti e precisi con il mondo della cultura popolare oltre che con quello del teatro inteso in senso tradizionale.

Il melodramma diventa la produzione tipica di tali teatri, le possibilità democratiche di linguaggi e di contenuto implicite in questa forma teatrale sono sfruttate in pieno, ma anche accentuate e dilatate dalle caratteristiche strutturali ed organizzative della rappresentazione in queste particolarissime istituzioni.

Nelle pagine che seguono si tenterà di dimostrare come proprio le peculiarità delle condizioni della rappresentazione finiscono con il costituire un elemento determinante per la produzione teatrale del periodo. In forza di tali particolarità essa assume, nel suo complesso, carattere profondamente innovativo rispetto alla produzione letteraria ufficiale e funzione oppositiva nella lotta per la egemonia culturale. Si tratta di un periodo brevissimo e fugace: a partire dagli anni trenta dell'Ottocento e con maggiore decisione nella seconda metà del secolo il teatro cambia nuovamente ma, anche se rifiutate e ufficialmente ignorate, le caratteristiche più significative dei linguaggi e della messa in scena non possono essere cancellate e vengono riproposte mutate e trasformate in forme teatrali che negano validità agli umili antecedenti di inizio secolo ma, allo stesso tempo, ne rappresentano un proseguimento ed uno sviluppo.

Cap I

STRUTTURE E MODI DELLA RAPPRESENTAZIONE POPOLARE

La trasgressione e il teatro

Nella scena iniziale di *The Drama's Levée* di J. R. Planché (Olympic 1838) una specie di rassegna in forma di spettacolo del teatro e del dramma contemporaneo

The stage represents the British stage in a deplorable condition, the *Drama* is discovered in a languishing state upon it, surrounded by the different *Theatres*[9]

Immediatamente la scena si anima ed i personaggi che rappresentano i teatri cantano un coro, mentre *Drama* pronuncia una lunga battuta in cui attribuisce le proprie deplorevoli condizioni di salute alla lotta incessante che divide i suoi due figli *Legitimate Drama* e *Illegitimate Drama*. Questi ultimi fanno il loro ingresso vestiti rispettivamente « in a Roman toga » e « in a dress half harlequin and half melodramatic » e subito cominciano a scambiarsi insulti

I. Dra. Behold (striking an attitude)
Dra. : Unnatural son!
I. Dra.: Is't thus I'm styled? I always thought I was your *natural* child.
L. Dra.: He puns! He'll pick a pocket the next minute!
I. Dra.: I shan't pick yours, because there's nothing in it!
L. Dra.: That is because you robb'd me long ago!
I. Dra. Come, who began to rob, I'd like to know
When I was quite a child in leading string,

[9] J. R. Planché, « The Drama's Levée, or, A Peep at the Past » in *The Extravaganzas of J. R. Planché*, London, S. French, 1879, vol. 2, p. 11.

Before I'd learn't to speak or anything
But dance my dolls to music, didn't you
Begin to vow they were your plaything too?
Stole from the nursery of my best hopes.
My rocking horses and my skipping ropes
And took my harlequins from loss to save you
And now you blame the *punches* that I gave you [10].

Nonostante il gusto indubbiamente antiquato di questa scena e di quelle che seguono nella medesima *pièce* teatrale, essa sintetizza in maniera efficace la contraddizione paradossale in cui si sviluppa il teatro del primo Ottocento. La legislazione in materia è fortemente limitativa e particolarmente rigorosa. In base ad essa soltanto due teatri, Covent Garden e Drury Lane, sono autorizzati a presentare il dramma parlato. A tutti gli altri teatri è permessa una produzione « non letteraria » musica, balletto, pantomima. Tuttavia anche tale produzione è vincolata per la sua presentazione alla concessione di un'autorizzazione da parte dei magistrati locali. Gli spettacoli che si svolgano senza adeguarsi a tali norme sono veri e propri reati punibili persino con l'arresto di quanti — attori e spettatori — vi prendano parte [10].

Nella prassi il modello imposto ha un suo peso ed un'importanza per molti aspetti determinante, ma continuamente si travalica, si elude, si ignora il dettato legislativo nel suo complesso fino ad imporne una modifica. Ci sono istituzioni teatrali permanenti — i *penny gaffs* — e locali occasionalmente adibiti alla presentazione di spettacoli — *dukeries* e *saloons* — che agiscono nella illegalità più completa, altre pur munite di licenza che infrangono ugualmente la legge: le *minor houses*, non solo presentano costantemente drammi proibiti, ma anche violano la norma che le vuole limitate unicamente a un repertorio muto [11].

---

[10] *Idem*, pp. 12-13

[11] Alle *minor houses* era permessa la presentazione di burletta. Il significato della parola era tutt'altro che chiaro all'origine e lo diventò sempre meno poiché i *managers* dei teatri minori tende-

Nonostante la protezione accordata dalla legge ed a differenza di quanto è avvenuto fino a 1800, pur continuando a rappresentare il punto di riferimento, la « norma » rispetto alla quale misurare ogni evento teatrale la funzione dei teatri maggiori è continuamente contestata e messa in discussione e, soprattutto il centro della vita teatrale si trova nei teatri non ufficiali, legali o semilegali, che riescono a conquistarsi uno spazio sempre maggiore. Al Covent Garden ed al Drury Lane si riconosce un peso culturale e morale. Essi continuano ad essere considerati i canali ufficiali della alta cultura i drammi seri, i capolavori o le opere che aspirano a diventarlo passano attraverso questi due teatri, i letterati famosi — J. Baillie, S. T. Coleridge, R. Browning, E. Bulwer Lytton — scrivono per il Covent Garden e il Drury Lane, i grandi attori tragici — J. Kemble, S. Siddons, E. Kean, J. Macready — si esibiscono su questi palcoscenici nelle interpretazioni con cui pensano di passare alla storia, di un attore particolarmente bravo o di uno spettacolo ben riuscito si continua a dire « degno di apparire nei teatri maggiori » ma i teatri non ufficiali acquistano una preminenza di fatto. Costretti per legge ad un repertorio non letterario forti di un pubblico nuovo e diverso essi attingono ad una tradizione culturale « altra » in base alla quale le raffinatezze verbali, l'equilibrio della costruzione, lo stile poetico sono qualità secondarie della comunicazione teatrale che deve piuttosto stupire, commuovere, abbagliare gli spettatori, sollecitarli a prender parte ad un evento in cui molto è affidato all'improvvisazione e alla spontaneità.

Il successo di questo tipo di produzione è tale che i due teatri ufficiali in lotta per la prima metà del secolo con bilanci assolutamente disastrosi poiché le produzioni « nobili » non riempiono la sala, fanno ricorso in misura sempre crescente ad un repertorio in paese ed aperta

---

vano a darne un'interpretazione più ampia possibile estendendo le parti dialogate e riducendo l'accompagnamento musicale. Sull'argomento cfr. E. B. Watson, *Sheridan to Robertson*, New York, Harvard University Press, 1926, pp. 131-134.

concorrenza con quello dei teatri non legali accanto alle tragedie e ai drammi poetici trovano spazio melodrammi azioni mimate, spettacoli equestri e così via Non a caso la lite fra *Illegitimate Drama* e *Legitimate Drama* prosegue in questi termini

I. Dra. D'ye think they ever would come to see,
If it wasn't for show that you take from me?
L. Dra. Tawdry elf!
I. Dra. Go look at yourself!
You've laid till you're mouldy on the shelf
L. Dra.: You lay out in gingerbread all your pelf[13]

Sempre più spesso quella che doveva essere una parte complementare dello spettacolo finisce con il costituirne l'attrazione principale[14]

Si tratta tuttavia di una concessione inevitabile, ma pur sempre degradante ai gusti dei nuovi spettatori sul palcoscenico del Covent Garden e del Drury Lane, il dramma non letterario viene relegato nella seconda parte della serata e considerato sempre e comunque un « afterpiece » Nei teatri non ufficiali viceversa, questo tipo di produzione rappresenta la parte centrale del programma, quella a cui sono indirizzate le attese del pubblico e che, in un

[12] Nelle parole di *Drama*, la protagonista della *pièce* citata
« You [the theatres] taught the people to view with scorn
My plain but noble child, my eldest born,
And bid the offspring whom I blush to own
Aspire to mount, before him on the throne »
J. R. Planché, *op. cit.*, p. 12

[13] *Idem*, p. 13

[14] Come sostiene F. Rahill « Since it contributed little to the box office, the traditional classical drama was put more and more in the shade Melodramatic spectacles in the form of afterpieces shared the board with poetic tragedy — and the tail wagged the dog — to assume the success of Macready's Shakespearean debut at Covent Garden in 1816, the management had the happy thought of putting Aladdin in the same bill the crowds came to see the elephants and tolerated Othello » (F. Rahill *The World of Melodrama*. University Park and London, The Pennsylvania University Press, 1967, p. 114)

rapporto circolare detta e modella tutte le condizioni dello spettacolo.

Mentre il dramma letterario difeso dalla legge e sostenuto dalla tradizione non riesce a conquistare né a mantenere un suo pubblico, la produzione dei teatri non ufficiali, in particolare il melodramma ha un successo enorme e travolgente e finisce con il trascinare e vincere anche le resistenze più accanite influenzando generi teatrali come la tragedia e l'opera con una lunga e consolidata tradizione alle spalle. È dunque a questo tipo di produzione ed ai teatri in cui essa trionfa e si sviluppa che si deve guardare se si vuole avere un quadro in qualche modo preciso del teatro e del pubblico del periodo.

Ad eccezione del Covent Garden e del Drury Lane tutti i teatri, si è detto agiscono in una posizione al limite o del tutto fuori della legalità. Il grado di equilibrio di volta in volta raggiunto tra rispetto della legge e sua violazione costituisce un elemento di differenziazione importante tra i molti tipi di teatri non ufficiali, ma sopratutto li diversifica in maniera netta dai due teatri maggiori. Un discorso analogo può farsi per quello che riguarda le strutture, il pubblico, il repertorio: ciascun teatro presenta una serie di caratteristiche ed una sua storia che ne fanno quasi un caso a sé. Ciononostante nella molteplicità delle soluzioni adottate è possibile rintracciare una serie di lineamenti comuni che rimandano ad una unitarietà di fondo dei teatri non ufficiali e che li distinguono dalle istituzioni preposte per legge alla comunicazione teatrale. Dislocazione, strutture materiali, organizzazione pubblico dei teatri non ufficiali, presentano certamente molti più punti in comune che non differenze.

Ubicazione e strutture

Mentre il Covent Garden e il Drury Lane [15] sorgono al

[15] L'unico altro teatro che godeva del privilegio di presentare il dramma parlato era lo Haymarket, la cui attività si limitava ai mesi estivi quando cioè il Covent Garden ed il Drury Lane erano chiusi. Sull'argomento cfr. E. B. Watson, *op. cit.*, p. 23.

centro della città ed esistono pur con alterne vicende architettoniche da almeno due secoli. La nascita della maggior parte degli altri teatri, tanto delle cosiddette *minor houses* quanto dei *penny gaffs* è legata alla vasta urbanizzazione, provocata dalla rivoluzione industriale.

Londra alla fine del Settecento e nei primi anni dell'Ottocento è già enorme e continuerà ad espandersi. La fisionomia della città subisce un cambiamento radicale all'inizio del secolo e, successivamente, una serie di mutamenti e di riaggiustamenti. Come è più che nelle altre città, nella capitale convergono gli abitanti delle campagne attirati dalla speranza di un lavoro. A Londra, a differenza che in città come Manchester, l'urbanizzazione non è legata all'industrializzazione, ma all'aumento enorme del volume del traffico portuale ed alla sempre maggiore importanza che la città va assumendo quale centro politico e finanziario della nazione e, per alcuni aspetti, dell'intero mondo occidentale. L'insediamento dei nuovi abitanti inizia dalla zona del porto e da quella centrale per poi estendersi a tutti quei quartieri in cui ci siano centri di lavoro, gli immigrati si raggruppano in una zona o in un'altra a seconda del mestiere esercitato.[16] L'arrivo dei nuovi abitanti e, soprattutto, il loro numero che non ha precedenti nella storia della civiltà occidentale, fa sì che certe divisioni sociali già esistenti nel diciottesimo secolo si approfondiscano. La separazione anche fisica tra i diversi gruppi sociali avviene gradualmente, ma è continua e co-

[16] « The clothes makers were heavily concentrated in the West End as well as in Stepney and Bethnal Green, where they had the Spitalfields weavers as neighbours; the furniture makers around Tottenham Court Road in the East; the printers in Holborn, Finsbury, the City and Southwark and the precision makers in metals, the clock, watch and scientific instruments makers of Clerkenwell » (F. Sheppard, *London 1808-1870. The Infernal Wen*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971, p. 160). La citazione non è e non vuole essere esaustiva. Gli artigiani era uno solo dei gruppi che andavano a costituire il mondo complesso e vario dei « poveri » di Londra. Comunque indica con chiarezza una tendenza che era propria di tutti i diversi gruppi sociali di questo tipo.

stante. La zona occidentale, il West End, è il quartiere dei ricchi, della società elegante. I poveri ci abitano o abitano nelle zone immediatamente confinanti, solo se la loro attività — sarti, calzolai, cappellai, ecc. — lo richiede, ma rimangono completamente estranei, confinati nelle strade laterali, nei vicoli, negli angiporti più nascosti. Gli altri vivono e lavorano nell'East End o nei grandi quartieri immediatamente a Nord ed a Sud del Tamigi.

For at least two centuries the world of fashion had naturally gravitated to the districts adjacent to the royal court at Westminster, Whitehall or St James's. To the east the port of London and the waterside had equally naturally become a great centre for commerce and industry. Once established, social divisions of this kind tend to gather cumulative momentum.[17]

Quartieri popolari e quartieri rispettabili nascono dunque come mondi separati e lo diventano sempre più. La nuova popolazione urbana è costituita da gruppi estremamente vari e differenziati, ma accomunati dal tenore di vita così basso che fino al 1864, anno in cui vengono istituite corse della metropolitana a tariffa ridotta, la loro vita si svolge di necessità entro un ambito estremamente ristretto. La mancanza e successivamente l'alto costo dei mezzi di trasporto rendono impossibile qualsiasi mobilità, per cui l'abitazione, il lavoro, gli acquisti, il divertimento, tutto deve svolgersi entro i limiti di uno stesso quartiere o di quartieri strettamente contigui.[18] È chiaro che, date queste condizioni, la dislocazione dei singoli teatri assume una particolare importanza.

La mancanza di mobilità geografica, infatti, che fino al 1850 è un dato comune a tutta la popolazione londinese e non ai soli ceti popolari, rende logica l'ipotesi che la

[17] *Idem*, pp. 8-10.

[18] Dalla lettura di Mayhew (H. Mayhew, *London Labour and The London Poor*, London, Frank Cass, 1967) questo dato risulta evidente; d'altra parte anche per i personaggi «proletari» dei romanzi tardo ottocenteschi l'uso di un mezzo di trasporto pubblico o di una carrozza da nolo rappresenta un avvenimento del tutto eccezionale.

maggioranza del pubblico fosse costituita da residenti nelle immediate vicinanze del teatro. Ora non solo la maggioranza delle *minor houses* — per il 1832, anno della inchiesta parlamentare sul teatro, sette su dieci — si trova in zone decisamente popolari ma c'è anche una coincidenza abbastanza puntuale tra le date di apertura delle *minor houses* o la trasformazione di luoghi di divertimento preesistenti in teatri[19] e il popolamento delle zone che immediatamente le circondano. I primi insediamenti notevoli si hanno nella zona del porto e della City, le prime *minor houses* si aprono nei quartieri immediatamente a Sud del Tamigi: l'Astley's (1804) e il Surrey (1804) a cui nel 1819 si aggiunge il Coburg, nella zona centrale il Lyceum, l'Olympic, l'Adelphi (tutti nel 1806). Più tardi dopo che la città tra il 1820 e il 1830 si è nuovamente estesa a causa delle forti ondate immigratorie di questo periodo, e dopo che l'apertura di Regent Street ha sanzionato e resa definitiva la separazione tra la zona occidentale e la zona orientale della città l'*East End* si arricchisce di nuove *minor houses*: il Pavilion, il Marylebone, il Britannia, il Victoria.

Nello stesso periodo sorgono e hanno un successo immediato e clamoroso un numero imprecisato, ma enorme di *penny gaffs* « Places of juvenile resort in the metropolis », come li chiama J. Grant, il giornalista che ne forniva uno dei primi e più accurati resoconti[20]. La nascita di questi teatri del tutto illegali che per la modica somma

[19] Alcune *minor houses* esistevano già prima del 1800 con funzione diversa. Il Sadler's Wells era una specie di stabilimento termale con una serie di giardini, lo Astley's e il Royal Circus, scuole di equitazione. Tutte o quasi tutte all'inizio non hanno alcuna pretesa di presentare spettacoli teatrali ma si limitano a trattenimenti musicali o a spettacoli da circo. Intorno al 1800 in molte di queste istituzioni si comincia a svolgere un minimo di attività teatrale. Alcune ottengono una licenza e in qualche modo regolarizzano la loro posizione divenendo *minor houses*. Moltissime altre rimangono nell'illegalità più assoluta.

[20] James Grant (1802-1879) giornalista e direttore del *The Morning Advertiser* per più di venti anni, fu famoso durante la sua vita per una serie di articoli su Londra, pubblicati poi sotto

di un penny danno il diritto di assistere da tre quarti d'ora ad un'ora di spettacolo, è connessa in maniera se possibile anche più marcata delle *minor houses* al sorgere dei quartieri poveri e popolosi di Londra. Più la zona è popolare, maggiore è il loro numero e la loro ampiezza.

They are to be found in all the poor and populous districts. At the east end of the town, they literally swarm as to numbers. Ratcliffe-highway, the Commercial-road, Mile-end-road, and other places in that direction, are thickly studded with Penny Theatres. St. George's-in-the-Fields can boast of a fair sprinkling of them. In the New Cut alone I know of three. In the neighbourhood of the King's-Cross there are several, while in the west end of Marylebone they are not only numerous, but some of them are of a very large size.[21]

Grant, ma anche gli altri autori che ne parlano, insistono molto su questo punto, escludendo in maniera categorica che essi esistano al di fuori dei quartieri popolari.[22] Mano a mano, quindi, che il fenomeno dell'inurbamento acquista una maggiore consistenza si aprono nuovi teatri, in cui confluisce essenzialmente un pubblico locale ed appartenente ai ceti popolari.

D'altra parte le strutture materiali, tanto delle *minor houses* quanto dei *penny gaffs* non lasciano dubbi sul tipo di fruitori di questi teatri, anche se nel caso dei *penny*

forma di volume (*Sketches in London*, London, 1838) e per un libro sulla stampa. Al suo articolo sui *penny gaffs*, si farà riferimento con molta insistenza per il suo carattere di maggiore completezza rispetto agli altri documenti esistenti e perché tutti i dati forniti trovano riscontro in altre testimonianze.

[21] « They are to be found in all the poor and populous districts. At the east end of the town, they literally swarm as to numbers. Ratcliffe-highway, the Commercial-road, Mile-end-road, and other places in that direction, are thickly studded with Penny Theatres — St. George- in- the- Fields can boast of a fair sprinkling of them. In the neighbourhood of the King's-cross there are several, while in the west end of Marylebone they are not only numerous, but some of them are of a very large size » (J. Grant, *op. cit.*, pp. 161-162).

[22] « There is not a single one of them to be met with in any respectable part of the town » (*idem*, p. 161).

gaffs la presenza dei ceti inferiori si rileva con maggiore chiarezza. Ricavati da ex magazzini, stalle o depositi, i *penny gaffs* hanno tutti un aspetto misero e cadente, non dissimile da quello degli altri edifici esistenti nei quartieri in cui si trovano.

They are, with scarcely an exception, miserable looking places. Judging from their appearance, when lighted up I suppose they must have a frightful aspect through the day. The naked bricks encounter the eye wherever the walls are seen; while, in an upward direction, you see the joist work in the same naked state in which it proceeded from the hands of the carpenter. These establishments, in fact, have all the appearance of prisons[23].

L'interno è ugualmente squallido, file di rozze panche, pavimenti nudi, scarsa illuminazione, palcoscenico angusto ed estremamente rudimentale, nessuno spazio per i musicanti[24], sistemazioni precarie per gli attori e, soprattutto, una così stretta vicinanza fisica tra gli spettatori e tra questi ultimi e gli attori, da favorire la più diretta intimità tra il pubblico e la compagnia teatrale. La povertà è un dato che assimila le strutture materiali dei *penny gaffs* al contesto urbanistico in cui essi si trovano ed è un dato che trova riscontro in tutti gli aspetti dello spettacolo: poveri sono gli spettatori, malpagati e affamati, talora al limite della sopravvivenza, gli attori, ugualmente miserabili i proprietari e gli impresari, le locandine sono scritte ed illustrate a mano e compaiono solo nelle vetrine dei negozi vicini ai teatri, i costumi sono molto logori e rat-

[23] *Idem*, p. 164.

[24] « The distinctions of boxes, pit and gallery, are, with a very few exceptions, unknown. It is all gallery together. And such galleries. The seats consist of roughly and unsightly forms. There is nothing below the feet of the audience; so that any jostling or incautious movement may precipitate them to the bottom [...] In many of these establishments, the only light is that emitted by some half-dozen candles, price one penny each. The stage and lower seats of the gallery communicate with each other [...] The stage in all the Penny Theatres are of very limited dimensions [...] In some places the stage is so small, that the actors must be chary of their gesture, least they break one other's heads » (J. Grant, *op. cit.*, p. 164)

toppati[25] dal momento che, come è noto, sono gli attori a doverli provvedere. Le scarse disponibilità finanziarie dei *manager*, nonchè la precarietà degli ambienti dei *penny gaffs*, mettono fuori discussione l'uso di apparati o di trucchi scenici elaborati: colpi di pistola o di facile sparati a salve o una carrozza trascinata in scena da un vecchio e sdentato ronzino che può anche decidere di non voler procedere, rappresentano un vero e proprio lusso. La tendenza alla spettacolarità — che è una delle caratteristiche del teatro dell'epoca — viene ignorata o, meglio, compressa entro i limiti di un teatro povero.

La natura commerciale e speculativa è molto più evidente nel caso delle *minor houses*. Molti di questi teatri sorgono o sono trasformati in edifici teatrali per iniziativa di imprenditori privati che provengono dalle professioni più disparate. l'Adelphi è costruito da un imprenditore che in precedenza ha accumulato danaro con una tintoria nello Strand, per costruire il Coburg si forma una società per azioni, l'Olympic è frutto di un tentativo di speculazione di Astley e così via[26]. Tutti hanno una struttura architettonica che tende a differenziarli notevolmente dagli altri edifici della zona. Il Sadler's Wells sorge piuttosto isolato con un bel viale d'accesso circondato da pioppi secolari, lo Astley's e l'Adelphi sono dotati di un portico antistante l'ingresso, il Sans Pareil (chiamato in seguito Olympic) viene costruito a forma di tenda e adornato da un colonnato esterno, persino il Coburg che sorge in una zona estremamente popolare è un edificio che si nota per la sua forma elegante e solida.

L'interno di questi teatri, pur nella varietà delle forme della sala — si va dal ferro di cavallo dell'Adelphi alla forma di lira allungata dello Astley's — è dotato (a diffe-

[25] *Idem*, p. 165.

[26] Per queste notizie e per quelle che seguono subito dopo sulle strutture architettoniche delle *minor houses* cfr. E. W. Braylev, *Historical and Descriptive Accounts of the Theatres of London*, London, J. Taylor 1826 e H. B. Baker *History of the London Stage and its Famous Players 1576-1903*, London and New York, Routledge & Sons, 1904.

renza dei *penny gaffs*) di un vero e proprio palcoscenico al quale si accede dalle tradizionali porte di proscenio. Decorazioni pittoriche di vario tipo come un enorme sipario di specchi nel caso del Coburg abbellscono la sala ed i ridotti. Le proporzioni dei teatri minori sono piuttosto limitate più simili a quelle dei *penny gaffs* che dei teatri ufficiali e non esiste una separazione netta e troppo marcata tra palcoscenico e platea. Come nei *penny gaffs*, si mantiene quindi una possibilità di contatto molto stretta tra spettatori e compagnia teatrale.

L'aspetto più notevole è costituito tuttavia dalla struttura della sala, formata da una vasta platea con lunghe panche senza schienale, palchi senza posti stabiliti e uno o due enormi loggioni. Si conserva quindi, una differenza nell'ordine dei posti ma si riserva lo spazio di gran lunga maggiore a quelli più economici, mostrando chiaramente che i costruttori e gli impresari di questi teatri, pur se nutrono ambizioni e speranze di poter attirare un pubblico diverso dagli abitanti delle immediate vicinanze, sono anche consapevoli che la maggioranza dei propri spettatori è di questo tipo[27]. La maggiore complessità dello spazio e delle strutture teatrali nelle *minor houses*, limita le possibilità di controllo e di influenza dal basso poiché impone una gestione di tipo commerciale molto più accentuata, ma tali possibilità, tuttavia esistono, tanto che se ne deve tener conto anche a livello architettonico. Sono insomma le stesse caratteristiche fisiche dei teatri minori e dei *penny gaffs* a dimostrare che, pur presentandosi come fenomeni sostanzialmente simili essi posseggono una serie di specificità.

L'ostilità contro il teatro

Ubicazione e strutture mettono in evidenza le diffe-

[27] È particolarmente emblematico da questo punto di vista il caso dell'Olympic costruito nel 1806 con diversi ordini di posti, ma senza loggione. Bastarono quattro anni di attività fallimentare e il loggione dovette essere aggiunto nella speranza di migliorare il bilancio.

renze tra i diversi tipi di teatri ma suggeriscono anche una prima riflessione sulla natura dei teatri non ufficiali. In tutti i casi descritti si tratta infatti, di strutture stabili e stabilmente adibite alla presentazione di spettacoli. Per la prima volta cioè, dall'epoca di Elisabetta I accanto a locali o spazi occasionalmente usati come teatri, esistono edifici teatrali frequentati esclusivamente o prevalentemente dagli appartenenti ai gruppi popolari. L'esistenza stessa di questi spazi — residui nel caso dei *penny gaffs* creati per fini speculativi nel caso delle *minor houses* — è legata ad un processo l'urbanizzazione il cui controllo sfugge ai fruitori degli spazi stessi. Ciononostante la loro specifica destinazione costituisce un elemento in qualche misura scelto e non semplicemente subito o casuale.

Esiste infatti, all'epoca in molti ambienti una forte avversione nei confronti del teatro. Tale pregiudizio è antico e fortemente radicato ma in questo periodo si rinnova ed assume varie forme tutte ugualmente tangibili e molto concrete. Non è un caso che il monopolio teatrale in epoca di imperante liberismo economico e nonostante tentativi per abolirlo[28] o almeno per attenuarlo venga mantenuto fino ad una data così avanzata come il 1843. La

[28] «The king was petitioned in 1810 to establish a third theatre for the regular drama and that year the same petitioners argued for a third theatre before the Privy Council. In 1811 a London Theatre Bill was introduced into the Commons and in 1812 and 1813 a similar bill was put before the House. In the face of the entrenched opposition from the patentees and their parliamentary allies and the legal doubts of the crown all these efforts to break the monopoly failed. [...]. A Select Committee of the House of Commons to investigate theatrical affairs was proposed by Edward Bulwer as he then was and began hearings with Bulwer as chairman in 1832. Out of the Committee report came the Dramatic Performances Bill which would allow any licensed theatre to play the legitimate drama and would gather into the hands of the Lord Chamberlain all authority over theatres. Introduced in 1833, the bill easily passed the Commons (in spite of the energetic efforts of the patentees) but was narrowly defeated in the Lords» (M. R. Booth, «The social and literary context» in *The Revel's History of Drama in English*, C. Leech and T. W. Craik eds., London, Methuen & Co, 1975, vol. VI, pp. 42-43)

diffidenza delle autorità nei confronti degli spettacoli è, inoltre, così profonda che il controllo si esercita in maniera diretta anche sulla produzione drammatica accanto alle misure limitative di cui si è detto esiste una precisa disposizione di legge che impone la censura preventiva su qualsiasi forma teatrale Magistratura e polizia vigilano sull'applicazione di queste norme chiudendo i teatri ed imponendo multe ed arresti quando esse sono disattese [20]; il Lord Chamberlain esercita il suo ufficio di Censore con un'attenzione puntigliosa che cancella qualsiasi riferimento anche vago alla politica ed alla religione e in maniera anche più minuziosa, qualsiasi allusione sessuale o qualsiasi improprietà di linguaggio

Le misure legislative trovano ampio riscontro in un'opinione pubblica che, tranne rare eccezioni vede nei trattenimenti teatrali la possibile fonte di ogni male e di ogni corruzione. L'andare a teatro ed il recitare sono considerati sinonimo di ozio, il più grave dei peccati mortali, secondo soltanto alla licenza sessuale a cui il teatro, peraltro, ugualmente predispone per la presenza di prostitute fra il pubblico per il trattenimento frivolo ed osceno che esso offre per la dubbia moralità di attori e cantanti Qualsiasi spettacolo presuppone inoltre un assembramento di più persone e ciò è considerato particolarmente pericoloso dal

[20] Dal 1778 fino al 1824 l'ufficio di Censore venne svolto da J Larpent; da questa data e fino al 1836 il censore fu George Colman il giovane L'uno e l'altro furono estremamente severi e puntigliosi nello svolgimento delle proprie funzioni. Si arrivò al punto che Larpent durante la pazzia di George III proibì la rappresentazione di *King Lear* «because of Shakespeare's bad taste in presenting to the common gaze the figure of a royal lunatic» (R Findlater *Banned A Review of Theatrical Censorship in Britain*, London, Mac Gibbon and Kee 1967 p. 53) e, in materia di religione arrivò a censurare parole come «angel» «gods», «heaven» e a proibire la presentazione di personaggi che rappresentavano il clero Molte delle fobie J Larpent furono attribuite al suo essere metodista Tuttavia G. Colman che metodista non era non gli fu da meno ed arrivò a cancellare dal libretto della pantomima *The Man in the Moon* (Drury Lane 1826) le parole «the Tower of Babel» per la loro possibile connessione alla Bibbia.

punto di vista morale giacché, si ritiene, nelle riunioni pubbliche le tentazioni sono più intense e le occasioni di contaminazione morale più frequenti.

Nei primi trent'anni del secolo le chiese di tutte le denominazioni si impegnano attivamente in una campagna contro i trattenimenti teatrali, si pubblicano riedizioni di tutti i più famosi saggi contro il teatro e se ne scrivono di nuovi al punto che personaggi come il Reverendo Thomas Best parroco di Sheffield, ogni anno dal 1817 al 1864 pronunziano e pubblicano un nuovo sermone contro il teatro [30]. Gli spettacoli sono stigmatizzati come « subversive of religion, the rule of law and parental control » [31].

Da questo tipo di critica non sono immuni neanche i drammi di Shakespeare, poiché, come afferma il Dean di Carlisle, il genio del grande poeta non può oscurare il fatto che « morality, modesty and religion find occasion of censure in his works » [32]. L'effettiva presenza di delinquenti e ladri fra il pubblico particolarmente nel caso dei teatri più poveri, sembra fornire la prova, al di là di ogni possibile dubbio, che non c'è limite alla corruzione che emana dal palcoscenico e che il solo fatto di assistere ad uno spettacolo teatrale è indice di animo depravato e corrotto. « Hotbeds of vice and prostitution », sono definiti i *penny gaffs* ma persino i due teatri ufficiali non sfuggono alla condanna e non si esita ad affermare che le rappresentazioni che hanno luogo al Covent Garden ed al Drury Lane « are calculated to corrupt the morals, and instil the most dangerous and criminal maxims » [33].

[30] Cfr. Rev. R. E. Roberts (a cura di), *Sermons on Theatrical Amusements* in particolare il sermone di Thomas Best *Ibidem*, Sermon VIII, 31 October 1840 e X, 20 November 1842.

[31] Cfr. A. Thomson, D. D., « Two Discourses », (1817), ripubblicati in Robert S. Candlish (a cura di) *Lovers of Pleasure More than Lovers of God*, Oxford, Bodleian Library, 1867.

[32] F. Close, D. D., *The Stage, Ancient and Modern*, London, C. Thurnam & Son, 1877, p. 25.

[33] Rev. T. Thirlwall, *A Solemn Protest Against the Revival of Scenic Exhibitions and Interludes at the Royalty containing Remarks on Pizarro, the Strangers and John Bull*, London T. Plummer, 1803, p. 15.

Senza temere di apparire impopolare, nel 1805 il vescovo di Londra ribadisce l'obbligo di chiusura domenicale ed impone che tutti gli spettacoli del sabato si concludano prima della mezzanotte. Non c'è solennità religiosa, inoltre, che non sia accompagnata dalla chiusura dei teatri e tale obbligo è esteso alla settimana santa, al mercoledì delle ceneri ed ai funerali di Stato o reali.

D'altra parte la convinzione che il teatro sia di per sé « an unmixed evil or a school of immorality and vice » è talmente diffusa e radicata che durante il dibattito parlamentare sulla proposta di abolizione del monopolio teatrale nel 1832, l'argomento vincente impiegato dagli anti-abolizionisti è centrato sull'affermazione che la liberalizzazione dei teatri comporterebbe un notevole aumento della violenza e della criminalità. Ed anche in seguito, l'associazione tra teatro e peccato continua ad essere ritenuta così stretta e rispondente alla realtà che l'istituto della censura teatrale viene mantenuto e rafforzato anche quando sono abolite le altre limitazioni di legge. Ancora negli anni '80 il Rev. A. Lyne dichiara « find a theatre and not many steps off you find the haunts of drunkenness, impurity and unholiness »[34].

In maniera tendenziosa ed irrazionale, mentre si ritiene che la censura rappresenti l'unico argine contro l'immoralità dilagante, il fatto che essa esista nei primi trenta anni dell'Ottocento è usato come prova inconfutabile dell'influenza immorale e corruttrice dei teatri[35]. L'evidente forzatura logica di un argomento del genere dimostra in maniera palese l'intensità dell'avversione e della preoccupazione suscitata dall'esistenza e dal numero dei teatri. Per collocare tale avversione nella sua giusta luce, bisogna pensare al clima di allarme e di apprensione suscitato dal più piccolo sospetto di trasgressione delle norme eti-

[34] Rev. A. Lyne *Theatres Their Uses and Abuses*, London 1881, p. 14.

[35] Cfr. Rev. A. J. Baxter, « The Theatre - A Religious Institution », 1865, p. 5 in *Theological Pamphlets, B. Bisset, 1864-1869* Oxford, Bodleian Library, 1865.

che e particolarmente dalle infrazioni che riguardano l'etica sessuale.

L'ideale umano che propongono i ceti borghesi e che tendono ad imporre anche alle masse plebee è costituito dall'individuo responsabile e razionale che ha il pieno controllo dei propri istinti e delle proprie passioni. L'autodisciplina è al primo posto nel codice etico dei gruppi emergenti ed è una virtù che va esercitata in tutti gli aspetti e tutte le manifestazioni ma che ha particolare peso nella vita lavorativa e sessuale. È in quest'ultimo campo che i nuovi gruppi si sentono oggetto di un attacco di proporzioni eccezionali.

La diffusione della cosiddetta « letteratura della prostituzione »[36], il nascere della dottrina del libero amore, predicata e sia pur timidamente messa in pratica ad opera di alcuni gruppi[37], sembrano insidiare in modo particolarmente pericoloso perché sottile e pervasivo, il dominio della virtù e provocano vivissime reazioni che spesso rasentano l'isteria. Th. Carlyle parla di « a *new* astonishing Phallus-Worship, with universal Balzac-Sand melodies and litanies, with its finer sensibilities of the heart and 'great satisfying loves', with its sacred kiss of peace for scoundrel and hero alike, with its all-embracing Brotherhood and Universal Sacrament of Divorce »[38]. Le preoccupazioni in materia sono dilatate e moltiplicate dall'evidenza innegabile che la promiscuità sessuale è diffusa ed in aumento, come risulta dai rapporti sulla prostituzione e dalle statistiche sulla nascita dei figli illegittimi[39].

[36] G. Brimley, *Essays*, a cura di W. G. Clark (1858), London, Macmillan & Co. 1882, p. 233 parla dei romanzi francesi come « the properly styled 'literature of prostitution' ».

[37] Sull'argomento cfr. W. E. Hough on *The Victorian Frame of Mind*, New Haven and London, Yale University Press, 1957, pp. 362-364.

[38] T. Carlyle, *Latter-Day Pamphlets*, (1850) London, Centenary Edition, 1907, n. 2, pp. 81-82.

[39] Soltanto nel 1851 nacquero in Inghilterra e nel Galles 42.000 bambini illegittimi, e su questa base fu calcolato che « one in twelve of the unmarried females in the country above the age of puberty have strayed from the path of virtue ». (W. Acton, *Prosti-*

Da questi timori nasce un irrigidimento ed una strenua difesa, che la « purezza » della « castità » e di tutti i valori ricollegabili alla sfera sessuale e, quindi, un rifiuto severo ed indiscriminato delle occasioni e delle manifestazioni che in maniera anche soltanto vaga possano recare offesa alla virtù.

Se le infrazioni al codice etico non sono ammissibili per i ceti superiori, ancor meno lo sono per il popolo. C'è, infatti, ben chiara la consapevolezza che la libertà o, secondo la terminologia dell'epoca, il disordine in materia sessuale la licenziosità comportano un sovvertimento dell'intero sistema morale e di conseguenza un rifiuto di quei valori di autocontrollo sottomissione ed obbedienza centrali per il mantenimento e lo sviluppo dell'ordine.

Da questo punto di vista i teatri sembrano avere un potenziale sovversivo non eguagliato forse da nessuna altra istituzione. La nudità e gli abbigliamenti succinti delle attrici e delle cantanti, la libertà di linguaggio gestuale e verbale di spettatori ed attori la presenza di prostitute fra il pubblico mettono a repentaglio la pubblica virtù in maniera costante e tangibile.

Il pubblico, inoltre è quasi esclusivamente costituito dai nuovi abitanti delle città che hanno poco o nessun contatto con l'insegnamento religioso diffuso dalle chiese delle diverse denominazioni e sono viceversa soggetti alle lusinghe di una propaganda politica particolarmente vigorosa ed attiva. Va appena ricordato che tra il 1815 e il 1850 i rapporti tra le « due Nazioni » sono in uno stato di perenne tensione, costantemente vicini ad un punto di rottura. Come ci ricorda Ch. Kingsley

The young men of the labouring classes were « the cads » « the

---

tution, Considered in its Moral, Social and Sanitary Aspects in London and Other Large Cities, London, John Churchill, 1857 p. 18). D'altra parte nel 1850 le prostitute schedate dalla polizia tra Scozia e Inghilterra erano ben 50 000 di cui 8000 nella sola città di Londra (W. R. Greg « Prostitution ». *Westminster Review* 53, 1850, p. 475 reprinted as *Great Sin of Great Cities*, London, 1853).

snobs » « the blackguards », looked on with a dislike, contempt and fear, which they were not backward to return.[40]

La paura di una possibile rivoluzione è un sentimento molto diffuso ed induce a guardare con sospetto qualsiasi occasione di incontro e di riunione degli appartenenti ai ceti popolari. I timori e le preoccupazioni morali si fondono, quindi, con l'apprensione e l'angoscia che in questo periodo accompagnano qualsiasi manifestazione popolare.

Il risultato è una campagna particolarmente aggressiva in cui il potere politico si allea e lascia ampio spazio al potere religioso nel tentativo di cercare di reprimere e contrastare con tutti i mezzi lo sviluppo dei trattenimenti teatrali. L'impatto di tale campagna è tale che prima del 1850 le persone *rispettabili* difficilmente frequentano i teatri e la decisione di assistere ad uno spettacolo può costare angosciosi conflitti di coscienza.[41] L'apertura dei teatri minori e di quelli illegali va vista sullo sfondo di questo clima generale di ostilità e valutata in relazione ai tentativi di repressione e limitazione dell'attività teatrale che, come è evidente, non furono pochi né isolati. Da questo punto di vista, pur senza escludere i condizionamenti di cui si è detto, si può forse pensare che la destinazione di un certo numero di spazi a teatri sia indice di un processo di appropriazione di spazi ludici da parte degli strati più disagiati della popolazione londinese.

Tale opinione può essere confermata se accanto alla dislocazione, alle condizioni di mobilità geografica, alle strutture dei teatri, che suggeriscono indubbiamente la

---

[40] C. Kingsley, *Alton Locke, Tailor and Poet* in *Works*, 28 vols., London Cassell, 1880-1885 vol. 3. Preface to 1862 edition, pp. XCI-XCII

[41] Ancora dopo il 1850 figure note come Thomas Wright e Christopher Thomson, *journeymen engineers*, danno notizie delle enormi pressioni esercitate sui lavoratori perché si tengano lontani dai teatri e facciano piuttosto uso del proprio tempo libero per istruirsi. Cfr. C. Thomson. *Autobiography of an Artisan*, London, 1847, pp 186-187 e T Wright *Some Habits and Customs of the Working Classes* 1867 repr New York, Augustus M. Kelly, 1967, pp. 152-153 e 196-197

presenza di un pubblico locale e popolare, si esamina un po' più da vicino la composizione del pubblico cercando di capire se ed in qual modo la presenza di questo particolare tipo di spettatori sia legata ad abitudini, modi di vita, pratiche culturali tipiche dei ceti popolari.

La composizione del pubblico

Le testimonianze coeve, oltre ad insistere su localismo degli spettatori, forniscono una serie di dettagli specificando che in tutti i teatri c'è una forte presenza femminile precisando in molti casi le attività lavorative dei presenti in sala[42], indicando per i *penny gaffs* la fascia di età degli spettatori (otto-sedici anni).

Ciascuno di questi dati conferma la forte caratteriz-

[42] H. Mayhew, parla dei *costermongers* come frequentatori abituali del Surrey, del Victoria, del Bower Saloon, dell'Astley's (in ordine di preferenza) e specifica inoltre a proposito del Coburg: «The generality of the visitors are lads from about twelve to three-and-twenty and though a few black-faced sweeps or whitey brown dustmen maybe among the throng, the gallery audience, consists mainly of costermongers» (H. Mayhew, *op. cit.*, vol. I, p. 18). E. Dutton Cook cita una lettera spedita ad Elliston, all'epoca in cui era *manager* del Surrey per lamentare la presenza degli spazzacamini vestiti degli stessi abiti che adoperavano per il lavoro: «This not only uncommodes ladies and gentlemen by the obnoxious odour arising from their attire but these sweeps take up twice the room of other people because the ladies, in particular object to their clothes being soiled by such unpleasant neighbours, people will not go, sir, where sweeps are» (E. Dutton Cook, *A Book of the Play*, London, Sampson Low & co., 1876, vol. I, p. 23). Al Sadler's Wells ed al Surrey erano certamente presenti molti marinai (cfr. G. Speaight (ed.), *Memoirs of C. Dibdin the Younger*, London, The Society for Theatre Research, 1956, pp. 64-65). Più in generale le testimonianze rese in proposito davanti alla Commissione Parlamentare di inchiesta sul teatro nel 1832 sono concordi, con eccezione di Davenge (*Report of the Select Committee on Dramatic Literature with the Minutes of Evidence*, Qq. 1204-5 e Q. 427) nell'indicare un pubblico locale e popolare per i teatri minori (cfr. in particolare la risposta di T. P. Cooke, *Report*, Qq. 2606-7, quella di D. Osbaldiston, *Report*, Qq. 1596-97 e quella di T. J. Serle, *Report*, Qq. 2131-33).

zazione di classe del pubblico teatrale del primo Ottocento, ma dà a questa particolare presenza un significato in qualche misura trasgressivo. La diversità delle occupazioni lavorative dei diversi spettatori indicate dai commentatori d'epoca (si va dai ladri alle prostitute, ai marinai, ai sarti, agli spazzacamini) mostra senza possibilità di dubbio che i teatri sono frequentati sopratutto dal nuovo proletariato e sottoproletariato urbano. Si tratta di gruppi eterogenei, ma che hanno comunque in comune una serie di bisogni elementari che nascono da condizioni di vita estremamente dure. Tra tali bisogni c'è la necessità imprescindibile di ritrovare luoghi di incontro che permettano un minimo di vita sociale e comunitaria e di evasione da una realtà quotidiana brutale ed altrimenti insopportabile. Il bisogno di socializzazione si manifesta a tutti i livelli, compreso quello politico, e si esprime da una parte nel rifiuto delle proposte provenienti « dall'alto » (si pensi al fallimento di iniziative come la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* o, in maniera anche più macroscopica al fallimento dei *Combination Acts* che vietavano riunioni ed associazioni sindacali), dall'altra nella ricerca di luoghi e forme in cui sia possibile se non perpetuare le tradizioni popolari almeno riproporne in maniera nuova certi lineamenti e certe strutture fondamentali[43].

Ovviamente le abitudini ed i valori propri di questi stessi gruppi hanno larga parte nel determinare le modalità e le forme dei momenti di aggregazione. Nel caso specifico del teatro, ad esempio la presenza di un largo numero di donne non accompagnate o senza accompagnatori rispettabili abitudine che fa gridare di orrore i benpensanti, è una conseguenza diretta di modi di vita specifici e diversi da quelli degli altri gruppi sociali. Nei ceti do-

[43] Un esempio di questo tipo di associazioni sono le *Friendly Societies* costituite con fini prevalentemente sociali come la celebrazione di feste e funerali, (cfr. E. J. Hobsbawm, *Industry and Empire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 88 e E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (1963), Harmondsworth, Pelican Books, 1974, pp. 457-462).

minanti il lavoro e l'autonomia di qualsiasi tipo sono assolutamente esclusi per le donne di qualsiasi età che sono totalmente dipendenti dal proprio padre, fratello o marito. Segno visibile di questo totale stato di soggezione è la regola secondo la quale le donne perbene non si recano mai in nessun luogo — meno che mai a teatro — senza adeguata scorta. Per i cosiddetti « ceti inferiori » questa norma non ha valore e, soprattutto non ha senso. La necessità di guadagnare — fin dall'età di sei anni le bambine, se non lavorano fuori casa, si occupano dei propri fratelli minori o accudiscono altri bambini più piccoli — rende inevitabile un certo grado di indipendenza e certamente implica ed obbliga ad una totale autonomia di movimento. Tale autonomia determina in maniera diretta la presenza femminile a teatro che tanto scandalizza i benpensanti.

Lo stesso va detto per l'età estremamente giovanile degli spettatori dei *penny gaffs*. Anche in questo caso va tenuto presente che per i poveri l'età compresa fra gli otto ed i dieci anni segna di solito l'inizio di un'attività lavorativa regolare che, nella maggioranza dei casi coincide con un'accresciuta e spesso totale indipendenza dalla famiglia di origine [44], mentre negli altri strati sociali soltanto il compimento della maggiore età permette di essere autonomi e responsabili delle proprie azioni.

Nella cultura dei ceti popolari inoltre al divertimento è assegnata una posizione prioritaria fino al punto da far ritenere legittimo che il giovane, nel periodo tra l'inizio della sua attività lavorativa ed il momento in cui forma un proprio nucleo familiare o stabilisce una relazione sessuale durevole — in genere verso i sedici anni — dia per spese voluttuarie la sia pur minima disponibilità finanziaria di cui gode. L'atteggiamento di quanti lo circondano è di comprensione e di incoraggiamento.

« All work and no play makes Jack a dull boy » [45] è

[44] Cfr. J. A. Banks, « Population Change and the Victorian City » in *Victorian Studies*, Bloomington, Indiana University Press, vol. X, 3, March 1968, p. 285.

[45] T. Wright, *op. cit.*, p. 110.

un proverbio popolare dell'epoca che ben esprime questa maniera di sentire. Tale caratteristica è così persistente e ben radicata tra gli appartenenti ai ceti popolari che fin dai primi anni della Rivoluzione Industriale è oggetto di discussione e di commento, tanto più che in questo periodo una serie di cambiamenti pone l'intera questione dei trattenimenti popolari al centro dell'attenzione.

Il primo di questi cambiamenti, e certamente uno dei più importanti, è la ristrutturazione completa della funzione e della organizzazione del tempo libero. In epoca preindustriale, infatti, lavoro e divertimento sono strettamente legati, nel senso che non esiste un limite netto tra momenti ludici e momenti lavorativi poiché spesso si sovrappongono gli uni agli altri (le fiere, ad esempio, adempiono ad una funzione economica, ma sono anche un'occasione di incontro e di divertimento) e si alternano con ritmo irregolare nel corso della giornata e dell'intero anno. Molte forme ricreative, inoltre, sono volte a celebrare ricorrenze e momenti particolarmente significativi del ciclo lavorativo agricolo o industriale-artigianale. A ciò si aggiunge che la maggioranza dei passatempi coinvolge l'intero nucleo familiare e spesso anche l'intera comunità. La distinzione per sesso e per età è quasi sconosciuta anche se, ovviamente, condiziona le forme di partecipazione *

La prima fase dell'industrializzazione che si completa intorno al 1830, tra gli altri effetti, produce una separa-

---

* « Indeed the crowds at many fairs and most feasts were drawn from all age groups of the population. Moreover there were a number of holidays which placed no special premium on youth. The celebration of the Christmas season, for instance, were appropriate for people of all ages. Several of the principal pastimes favoured no particular age-group: bull-baiting and cock-fighting retained an appeal for many older men and bell ringing could be enjoyed and practised by people of almost any age. Sex, in fact, was probably a social determinant of greater weight than age for while many of the major holidays involved women almost as much as men, most of the sporting events assumed that women would attend only as spectators or not attend at all » (R. W. Malcomson, *Popular Recreations in English Society 1700-1850*, Cambridge University Press, 1973, p. 56)

zione netta tra momenti lavorativi e momenti ludici e stacca gli uni e gli altri dal contesto domestico-familiare, togliendo, inoltre, a questi ultimi ogni carattere celebrativo. I nuovi sistemi di produzione presuppongono, infatti, un tipo di lavoro costante, metodico, disciplinato, che consente rare occasioni e pochissimi mezzi per l'evasione e, soprattutto, si concede a scadenze ed intervalli rigorosamente determinati e previsti, in pieno contrasto, quindi con i ritmi di lavoro esistenti nell'epoca immediatamente precedente. Il tempo assume valore specifico: nello sforzo di razionalizzare la produzione si aumenta il numero di ore lavorative giornaliere e si aboliscono gran parte delle festività legate ai lavori agricoli e stagionali. *Tempo libero* diviene l'intervallo il più possibile ridotto tra un momento lavorativo e l'altro.[47]

Contemporaneamente a tre ed altrettanto radicali trasformazioni intervengono a sconvolgere e rendere impossibile la situazione preesistente. L'urbanizzazione che ha luogo nel primo Ottocento: massiccia, caotica, non pianificata, di fatto cancella e distrugge il contesto necessario a larga parte degli sports e passatempi tradizionali. Molti di essi, infatti, presuppongono ampi spazi verdi che a Londra e nelle altre città non esistono, o il cui uso è vietato ai poveri.[48] In campagna il fenomeno delle recinzioni produce effetti analoghi, riducendo o eliminando del tutto gli spazi pubblici. Nello stesso periodo, inoltre, si ha la crescita di gruppi sociali che proprio grazie al nuovo tipo di sviluppo economico ed all'afflusso di ricchezza di cui sono i maggiori beneficiari, si trovano a godere di tempo libero in misura sempre crescente. Non a caso si comincia a par-

---

[47] Cfr. E. P. Thompson, « Time, Work-discipline and Industrial Capitalism » in *Past and Present*, 38, 1967, pp. 56-97.

[48] « The weight of evidence points strongly to the conclusion that prior to the mid-nineteenth century, as cities were extending over the landscape and as land was being taken in for a variety of commercial purposes, many traditional playing grounds were eliminated, and that compensation, in the form of public recreation fields, were almost everywhere negligible » (R. W. Malcomson, *op. cit.*, p. 110).

lare di « leisured classes ». Questi gruppi tendono a creare modi di divertirsi rigidamente limitati entro i confini di classe — *shooting, hunting, spa visiting*[49] — e ad attaccare e sopprimere i divertimenti popolari, rompendo, in questo modo, una secolare tradizione di partecipazione interclassista e di paternalismo.

Nonostante le gravi limitazioni di tempo e di spazio e il venir meno della protezione dei ricchi, le occasioni ludiche si moltiplicano per tutti. L'urbanizzazione, mentre, come si è detto, rende impossibili certe forme ricreative, crea nuove opportunità e produce un forte incremento di tutti i divertimenti suscettibili di commercializzazione. Questo aumento, parallelo e contemporaneo all'espansione delle « leisured classes », dà nuovo vigore ad una ostilità antica sebbene latente che trae ulteriore alimento dal significato e dalla centralità attribuita agli svaghi da parte delle classi subalterne. Gli argomenti sono quelli di sempre dai Puritani in poi, ma l'attacco ha una forza senza precedenti, proprio a causa di spinte nuove e di nuovi bisogni nati dai fenomeni in corso. Sul tempo libero si accende un conflitto che travalica le singole occasioni di contrasto per assumere il carattere di scontro tra due culture.

Funzione culturale dei teatri popolari

Per definizione e per tradizione il tempo libero rappresenta un'area in cui è permessa ed è quasi d'obbligo l'infrazione delle regole, il sovvertimento, sia pure momentaneo, dei valori. Nella cultura dei nuovi gruppi di potere, basata su un sistema etico che tende soprattutto a promuovere l'organizzazione razionale del lavoro e che esalta, quindi, una condotta di vita metodica e controllata, questi aspetti non possono essere considerati che in chiave negativa: da un lato come un invito alla pigrizia ed alla disso-

[49] L'origine di tutti questi processi può certamente farsi risalire ad epoca anteriore, ma solo alla fine del Settecento essi conoscono un'ampiezza ed una portata senza precedenti.

latezza di ceti inferiori mal disciplinati ed inclini al ribellismo e, dall'altro, come simbolo di un'aristocrazia ingiustamente privilegiata. Con la profonda differenza che mentre i piaceri ed i passatempi del bel mondo hanno assunto con il passare dei secoli una patina di eleganza ed il fascino della raffinatezza e dell'esclusività, gli svaghi popolari aggiungono alla brutalità ed alla mancanza di misura, l'ulteriore offesa dello svolgersi in pubblico. I vizi privati possono essere tollerati, ma peccare sotto gli occhi di tutti, come avviene nella maggioranza dei passatempi popolari, significa infrangere doppiamente quelle norme di rispettabilità e di decoro che costituiscono il fondamento di una — vera o presunta — integrità morale.

Non a caso tra il 1770 e il 1840 la parola « leisure » si carica di connotati diversi a seconda del gruppo sociale cui viene riferita. Per i poveri è usata come sinonimo di pigrizia e di indolenza, mentre i ricchi sono detti anche « the leisured »

> Leisure meant free non-obligated time. And for the mass of the people such time was illegitimate, it suggested idleness. As Charles Hall succintly put it in 1805, 'leisure in a poor man is thought quite a different thing from it is to a rich man, and goes by a different name. In the poor it is called idleness, the cause of all mischief' [50].

I mezzi usati per abolire le forme ricreative non fanno distinzione tra rappresentazioni teatrali e altri divertimenti. Mediante un complicato e minuzioso sistema di multe e punizioni per i ritardi, per le interruzioni e per le assenze, si cerca di impedire che si prenda parte ad attività ludiche di qualsiasi tipo o, comunque, che ciò abbia influenza sui ritmi di lavoro. Magistratura e polizia intervengono contro i divertimenti popolari con pesanti condanne per disturbo alla quiete pubblica, per offesa contro la proprietà privata, contro la decenza, per violazione delle leggi del monopolio teatrale. Si varano provvedimenti legislativi contro singoli passatempi e per la sorveglianza

[50] H. Cunningham, *op. cit.*, p. 12

nei teatri. Dall'alto del pulpito il clero di qualsiasi denominazione tuona contro l'immoralità delle classi subalterne e bolla con parole di fuoco gli spettacoli e tutti i più comuni modi profani di impiegare il tempo libero. Sorgono associazioni volontarie «per l'osservanza del giorno del Signore», contro i *blood sports* e contro l'alcoolismo[51].

Fondata su sanzioni religiose rinforzata dai dettami dell'economia politica, la moralità borghese costituisce ed ha costituito per i ceti medi la piattaforma da cui sfidare l'aristocrazia e sottomettere le classi subalterne giacché fornisce la prova tangibile di una superiorità che non è solo di censo, ma anche e, soprattutto, culturale. L'aumento delle opportunità di divertimento per la gente comune suscita allarme e decisa opposizione tra i nuovi gruppi di potere. Gli svaghi ed i passatempi popolari, infatti colpiscono nel vivo gli elementi costitutivi essenziali dell'identità della nuova classe dominante, rispetto ai quali in un momento di passaggio ad un nuovo tipo di egemonia culturale, quale è quello del primo Ottocento, un certo grado di rigidità è inevitabile anche se ciò non esclude modifiche ed adattamenti.

---

[51] Per *blood sports* si intendono una serie di sport cruenti in cui si faceva uso di animali che generalmente finivano uccisi. Un certo numero di essi consisteva nell'aizzare uno o più cani contro animali incatenati tori, tassi, orsi, asini (*bullbaiting, badger-baiting, bear baiting, ass baiting*) lo scopo era di provare l'abilità e il coraggio dei cani. Molto popolare era anche il *bull-running* una specie di corrida, senza armi che si svolgeva per le strade, a cui si prendeva liberamente parte e che durava l'intera giornata. Nel pomeriggio il toro veniva spinto verso il ponte del fiume più vicino, quindi sollevato e buttato nell'acqua, sospinto nuovamente verso il villaggio e finalmente ucciso. La carne veniva venduta o distribuita tra i poveri del paese. C'era poi *throwing at cocks* che consisteva nel legare il gallo e lanciargli bastoni o randelli. Se si colpiva il gallo e si riusciva a prenderlo prima che si rialzasse se ne diventava proprietari. Nei *blood sports* erano inoltre, compresi combattimenti tra galli o tra cani. Quasi tutti questi trattenimenti avevano luogo durante le fiere o le *wakes* su tutti si scommetteva ampiamente. (Sull'argomento cfr. R. Malcolmson *op. cit.* pp. 45-51)

Dalle classi subalterne, a loro volta, i cambiamenti nell'ambito del tempo libero sono sentiti e vissuti in maniera drammatica e viene messa in atto una difesa intransigente delle forme ludiche tradizionali, abbandonate soltanto quando non esiste alcuna possibilità di tenerle in vita[52]. Alle limitazioni di tempo ci si oppone con vacanze ed interruzioni, del tutto arbitrarie agli occhi dei datori di lavoro, ma legate a le antiche consuetudini e difese come un diritto irrinunciabile. Alla mancanza di campi da gioco si supplisce con l'ampliarsi delle taverne e dei *pub*, che offrono stanze superiori e cortili per sport e passatempi di vario genere, e con lo sviluppo di un'esuberante cultura di strada[53]. Tutti i tentativi di repressione ricevono una risposta dura e decisa:

> Reformers often met with harassment, parish officers attempting to enforce Sunday closing were serenaded with 'rough music' and the clanging of dustmen's bells, racegoers and fairground crowds manhandled religious fanatics who harangued them on their sinfulness. There were also occasions of fiercer and more sustained resistance[54].

Gli uomini politici sono coperti di ridicolo sulla stampa popolare, i ricchi sono i cattivi dal cuore di pietra di infiniti melodrammi, i divieti vengono continuamente e clamorosamente infranti, si organizzano manifestazioni per ottenere più tempo libero e per porre fine alle restrizioni

---

[52] Cfr. H. Cunningham, *op. cit.*, pp. 22-24.

[53] « Street life in the Victorian town and city was much enlivened by the diversion and entertainment of its many professional habitués: Punch and Judy men, buskers, ballad hawkers (the 'flying stationers'), street preachers, stump orators and patent medicine salesmen. The street also provided an informal meeting place for gossiping neighbours and a seasonal promenade for the young and flirtations. In some cases traditional recreations were adjust to suit its particular dimensions. Thus the processional Whit walks in northern England can be seen as linear expression of the round dances of the village green » (P. Bailey, *Leisure and Class in the Victorian England*, London, Routledge & Kegan Paul 1978, p. 15).

[54] *Idem*, p. 25.

teatrali. Raramente la lotta si tinge di consapevolezza politica. Nel 1840 un operaio di New Castle upon Tyne scrive:

> They promise nought to replace this workman's holiday. They would legislate for our morals [...] in their desire to deny us recreation and amusement they only add another to the many proofs they have already given us of their utter ignorance of human nature [...] They only speak of workmen's intelligence in rare occasions and display concern for their welfare when they want to use us to promote a scheme of their own [...] I would say to you, then my fellow working men be up and stirring in this matter you, more than either the publican or the brewer, are interested in it, as it is only the prelude to a series of attempts to prevent, if possible, all recreation and amusement it is the thin edge which they will use all their efforts to drive home.[55]

In quegli stessi anni i Cartisti intervengono in difesa del proprietario di un *saloon*, condannato per aver contravvenuto alle leggi sul monopolio teatrale, e manifestano davanti a Westminster con cartelli del tipo « Freedom for the People's Amusements », « Workers want Theatres », « One Law for the Rich, Another for the Poor ».[56] È possibile rintracciare anche altri episodi di questo tipo, ma si tratta comunque di casi isolati. Quasi sempre si ha una reazione immediata a volte anche molto decisa ai tentativi di repressione che vengono percepiti per lo più come un attacco ai diritti popolari, in particolare al diritto all'indipendenza, ma dietro queste reazioni non c'è una visione politica organica, né una coscienza di classe netta e definita.

La tenacia con cui questa difesa viene attuata suggerisce che il suo significato va ben oltre il mantenimento di questo o quel passatempo specifico, ma è piuttosto

[55] British Museum, « A Fellow Workman » in 'The Races Defended as an Amusements. Newcastle, 1853.

[56] L'episodio è riferito da A. L. Crauford (*Sam and Sallie: A Romance of the Stage*, London. Cranley & Day, 1933 pp. 145-155) ma trova riscontro anche in altre fonti. (Cfr anche C. Barker, « A Theatre for the People » in K. Richards & P. Thompson (a cura di) *Essays on Nineteenth-Century British Theatre* London, Methuen, 1971, pp. 1-17).

l'espressione della volontà di riaffermare il diritto all'indipendenza e ancor più di trovare un punto di riferimento in una realtà sentita come minacciosa ed instabile

> What was significant to the worker was not to be able to trace deep historical roots for his customs rather his sense that those customs were somehow natural, rightly and properly interconnected with work, and, most important, a fixed and stable point in a threatened world.[57]

Nella ripetizione e nella celebrazione di rituali ludici noti ed antichi ogni generazione può sentirsi legata alla precedente, il tempo del lavoro è scandito secondo un ritmo noto e si ritrovano momenti di aggregazione in un mondo in cui la comunità organica va dissolvendosi.

Tener fermi i legami con la tradizione nel momento in cui sono venuti meno i vincoli di protezione e deferenza che costituivano l'elemento fondamentale della tradizione stessa, come è avvenuto in questo periodo, significa, tuttavia mantenere le forme ma mutare completamente il segno e la funzione delle occasioni di divertimento da esplosione controllata e momentanea delle tensioni sociali che serve a meglio contenerle ed a privarle di pericolosità, a momenti di aggregazione e di libertà, relativamente senza freni, che possono facilmente mutarsi in occasioni di contestazione e di protesta.[58]

La paura della « swinish multitude » tipica dell'epoca, amplifica ed ingigantisce questo aspetto effettivamente temibile e pericoloso dei passatempi popolari ed inasprisce i tentativi di repressione anche se in maniera abbastanza ambigua e contraddittoria, i comportamenti indecorosi e violenti, insiti in questi svaghi, hanno allo stesso tempo una funzione rassicurante Essi comproverebbero l'incapacità organizzativa e la natura irrazionale dei ceti inferiori, dimostrando il nessun fondamento delle loro richieste e proposte politiche Non a caso i gruppi politicamente più

[57] Cfr H Cunningham, *op. cit.* p. 71.

[58] È quello che avviene più di una volta nei teatri. (Cfr E. P Thompson, *The Making of the English Working Class* cit., p. 808).

consapevoli pur non rifiutando affatto il lato ludico della cultura popolare considerano gli eccessi e le sfrenatezze come un barbaro residuo del passato e rifiutano ogni legame con la tradizione in questo campo.

Dall'esperienza del passato, i ceti inferiori traggono, inoltre, la coscienza di una stretta connessione tra lavoro e tempo libero per cui l'uno e l'altro vengono visti come aspetti diversi di uno stesso problema. La resistenza a modificare le abitudini in materia di divertimento nasce da questa consapevolezza ed assume il carattere di una più generale opposizione ai nuovi modi di produzione, tanto più tenace e decisa in quanto al lavoro è attribuita una funzione importante, ma puramente strumentale — con esso è possibile procurarsi i mezzi per poter vivere e potersi divertire, ma non è certamente il fine della vita mentre il tempo libero è considerato centrale: in questo ambito, alla gente comune è data la possibilità di esprimersi, di aggregarsi, di esperire la propria libertà e questi diritti vanno tanto più difesi e rivendicati, quanto più le condizioni di vita si fanno dure ed alienanti. Lavoro e tempo libero sono strettamente connessi: la posta in gioco non è soltanto un aspetto secondario o marginale dell'esistenza, bensì la qualità stessa della vita[59].

Alla difesa della tradizione si accompagna la nascita di altri e più nuovi modi di trattenimento. È cosa nota, anche se variamente interpretata e giudicata, che la prima metà dell'Ottocento, come si è detto, vede lo sviluppo di una vigorosa vita teatrale a livello popolare. Il teatro, in-

[59] They [the working people] were defending a whole way of life, a culture against the demands of capitalism. A defeat in one realm had clear repercussions in the other: most obviously more regular work or longer hours, or an erosion of holidays meant the abandonment of certain leisure customs. And a reform of leisure, such as a restriction on drinking habits, meant inevitably a change in condition of work. Whereas the middle class could happily separate out and celebrate the customs of leisure without perceiving their relationship to work, for the workers the intimacy and intricacy of the relationship between the two was too obvious. (H. Cunningham, *op. cit.*, pp. 72-73)

fatti, ha il vantaggio di essere una forma ludica compatibile con il nuovo contesto spazio-temporale, di poter essere un'attività comunitaria di offrire una comunicazione diretta e facilmente fruibile da tutti. I nuovi abitanti delle città, di cui è nota l'irreligiosità, non hanno troppi scrupoli in materia di morale sessuale che possano trattenerli dall'andare a teatro, hanno limitate capacità di lettura e quindi sono poco sensibili a qualsiasi tradizione accademica e letteraria[40], hanno inoltre l'esigenza di trovare forme di espressione alternative rispetto alla comunicazione scritta e di trovare momenti e spazi ludici che permettano una partecipazione comunitaria e corale al divertimento senza distinzione per sesso o per età. Molti dei motivi che sono alla base dell'ostilità dei ceti dominanti determinano la preferenza dei gruppi popolari verso il teatro, ma danno anche a questa preferenza in questa contingenza storica, un significato per certi aspetti oppositivo.

Nello stesso periodo in cui sorgono innumerevoli teatri popolari le due istituzioni deputate per legge ai trattenimenti teatrali sono scarsamente frequentate. In qualche misura questo significa rifiutare centri e modi di aggregazione già esistenti o specificamente imposti dall'alto e proporne di alternativi. Tanto più che è in corso un'opera capillare e massiccia di propaganda delle concezioni religiose ed etiche delle classi alte diretta ai ceti inferiori volta ad inculcare e riaffermare proprio quei valori che la presenza a teatro offende.

In questo senso la scelta di assistere ad uno spettacolo non può comunque essere considerata una scelta neutrale. Va da sé che la presenza delle donne e, nel caso dei *penny gaffs*, dei giovanissimi, aggiunge offesa all'offesa. Non solo nei teatri non ufficiali si calpesta la legge, ma la presenza

[40] « As official statistics show, in 1837 forty per cent of the men and sixty five of the women of the country were known to be illiterate. With a partly alien and mostly working-class population the proportion in the East End was probably much higher ». A. E. Wilson, *East End Entertainment*, London, Arthur Baker, 1954, p. 66.

delle donne è un vero insulto al pudore e alla decenza e quella dei giovanissimi un oltraggio alla pubblica morale per il quale quasi non si trovano parole adeguate. Se per il pubblico dei teatri minori ci si limita all'ironia o a frasi di disapprovazione, gli spettatori dei *penny gaffs* strappano autentiche grida di orrore

Respectable parents would never allow their children to visit such places.[61]

Tanto più che la passione per questi spettacoli raggiunge un tale grado di intensità che spesso gli aspiranti spettatori, non avendo mezzi sufficienti per acquistare il biglietto di ingresso, si procurano il danaro con piccoli furti, imboccando in tal modo la strada del vizio e della perdizione.[62] Spendere per assistere ad uno spettacolo già significa tenere una condotta prodiga ed improvvida per appagare un desiderio rivolto ad un bene effimero, ma rubare a questo stesso scopo, significa non solo contravvenire, ma infrangere in pieno norme fondamentali ed irrinunciabili

Va sottolineato, inoltre, che, come è ampiamente testimoniato dalla stampa d'epoca, il pubblico dei diversi teatri è costituito per la maggior parte da spettatori abituali Come nota Mayhew

The other amusements (apart from the pub and dances) of this class of the community are the theatre and the penny concert and their visits are almost entirely confined to the galleries of the theatres on the Surrey-side — the Surrey, the Victoria, the Bower

[61] J. Grant *op. cit.*, p. 161.

[62] Testimonianze in questo senso esistono sia in J Grant, *op. cit.*, p. 163, che in J Greenwood. *Wilds of London* London. Stanley Rivers & C 1869. che in alcuni ritagli di giornale della collezione messa insieme da Frederick Burgess e conservata presso la *Harvard College Library Theatre Collection* dell'Università di Harvard. In quest'ultima, l'anno di pubblicazione è molto spesso aggiunto a mano e non c'è quasi mai indicazione del giornale da cui sono tratti i ritagli. Si farà riferimento a questi articoli mediante la data seguita dall'indicazione *coll. Burgess*.

Saloon, and (but less frequently) Astley's. Three times a week is the average attendance at theatres and dances by the more prosperous costermongers[63].

Tale assiduità mette in rilievo che la frequenza dei teatri non viene ritenuta una pratica marginale o secondaria, ma che ad essa viene attribuita, da parte popolare un ruolo specifico, anche se non necessariamente consapevole, nella vita di relazione.

Manca certamente ai teatri popolari ogni carattere di ritualità mondana o culturale, ma essi costituiscono un luogo di incontro e sono comunque spazi dove è possibile sentirsi parte di una comunità. A teatro si mangia, si beve, si va con i figli appena nati o con la propria amata[64].

La spettacolarità nelle minor houses *e nei* penny gaffs

Come risulta sia dalle testimonianze giornalistiche che dalle locandine ancora esistenti, tanto nei *penny gaffs* quanto nelle *minor houses*, lo spettacolo inizia verso le sei e consiste almeno in tre parti: nei *penny gaffs* due «numeri» — per lo più una canzone ed una farsa — ed un pezzo principale che può essere sia una tragedia che un melodramma. Talora, ma si tratta di un'evenienza meno comune, anche se non rara, al posto di, o in aggiunta alle farse, ci sono pantomime, duetti, acrobazie, illusionismo o scene con animali, specialmente cani[65]. Nelle *minor houses* il programma è organizzato allo stesso modo, ma vengono presentati due numeri più consistenti e completi ed uno più breve e meno impegnativo. Si intende che ogni sera deve esserci almeno una novità.

---

[63] Cfr. H. Mayhew, *op. cit.*, vol. I, p. 16.

[64] «Some of the occupants of the stalls (the price of admission was, I think, a shilling) were engaged in devouring oranges (their faces being buried in them) and drinking ginger-beer. Babies were being rocked to sleep, or smacked to be quiet, which proceeding, in many cases had an opposite effect» (Squire and Marie Bancroft, *Mr. and Mrs. Bancroft on and off the Stage*, London, Richard Bentley & Son, 1888, vol. I, p. 178).

[65] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 184.

L'orario di inizio degli spettacoli si adatta ai modi di vita degli spettatori: più il pubblico è popolare più presto inizia lo spettacolo. Prevale infatti in questo periodo tra i ceti abbienti l'abitudine di cenare tardi, tanto che alcuni critici attribuiscono l'abbandono del teatro da parte delle classi agiate a tale uso. La diversità delle abitudini alimentari marca in maniera molto netta ed in misura forse oggi impensabile l'appartenenza ai diversi gruppi sociali. Cominciare alle sei o alle sei e mezza, come fanno quasi tutte le *minor houses*, quindi, è segno certo che ci si rivolge a spettatori dei ceti popolari piuttosto che delle classi superiori. Non a caso l'opera, divertimento aristocratico per eccellenza, inizia alle otto.[66]

Lo sviluppo del *triple bill* è parallelo all'incremento del pubblico popolare. Fino alla fine del XVII secolo quasi tutte le rappresentazioni consistevano in un dramma in cinque atti preceduto da un prologo e seguito da un epilogo: tra i diversi atti c'erano trattenimenti musicali di vario tipo. Quando si comincia ad avere una stratificazione sociale del pubblico — più o meno nelle prime due decadi del Settecento — i trattenimenti musicali acquistano maggiore consistenza e si trasformano o vengono sostituiti da una farsa, una pantomima, un intermezzo musicale o una opera comica che hanno comunque carattere aggiuntivo rispetto al dramma principale. Nei primi anni dell'Ottocento con l'apertura dei teatri minori si ha un'ulteriore evoluzione: i pezzi presentati passano da due a tre o più e diventano di importanza equivalente. Lo scopo è di offrire a quelle categorie di persone, che presumibilmente sono ancora al lavoro quando comincia lo spettacolo o che non hanno i mezzi per pagare il prezzo intero, un tratte-

[66] « The minor theatres kept hours suited to their position in the social scale, as the following time-table for 1832 indicates.
Italian Opera at 8
Drury Lane and Covent Garden at 7
Queen's, Adelphi and Strand at 6.45
Surrey and Saddler's Wells at 6.30
Coburg at 6.15 ».
(E. B. Watson, *op. cit.*, p. 98)

nimento comunque completo e quantitativamente soddisfacente.

La varietà di attrazioni in cui è articolato il programma con ogni probabilità rappresenta un prolungamento della tradizione popolare in cui le manifestazioni ricreative offrivano sempre un'ampia gamma di possibilità di scelta. Nelle fiere, ad esempio, si poteva mangiare, bere, assistere a spettacoli teatrali, prendere parte o semplicemente assistere a gare atletiche o podistiche, a giochi con animali e così via.

Certamente non si può escludere che anche la molteplicità di forme ludiche offerte dai divertimenti tradizionali tragga origine da motivazioni di tipo speculativo e che all'inizio dell'Ottocento in particolare nei teatri minori ci sia un'accentuazione delle influenze consumistiche. Si tratta tuttavia, almeno per i primi cinquant'anni del secolo di linee di tendenza che saranno sviluppate in pieno solo in seguito e che per il momento continuano a coesistere con elementi di diverso tipo. Tutte le condizioni della rappresentazione sono sottoposte, infatti, ad influenze di natura contrastante che imprimono alla produzione drammatica caratteri contraddittori. Un elemento di importanza centrale, in questo senso, è rappresentato dalla durata degli spettacoli che, peraltro, è molto diversa nei *penny gaffs* e nelle *minor houses*.

Nei *penny gaffs* lo spettacolo dura pochissimo: in casi eccezionali si arriva ad un'ora e mezzo, ma in genere non si superano i tre quarti d'ora. Il limite di tempo obbliga ad un'estrema essenzialità, ma il numero di spettacoli per sera ed il continuo cambiamento di programma rendono impensabile qualsiasi possibilità di prova e di preparazione. C'è quindi, una sorta di canovaccio di cui si conoscono i punti principali, ma per il resto, tutto è affidato all'estro degli attori, agli incidenti che possono capitare, all'andamento complessivo della serata.

They [the actors] are told a few of the leading incidents, and are either allowed to look at the manuscript of the piece and by that means endeavour to remember some of the phrases, or to express themselves in any words which occurr to themselves. They

are in fact obliged to do from necessity, what John Reeve used to be in the habit of doing from sheer indolence, namely express themselves in the best way they can.[67]

I classici, Shakespeare incluso, vengono rappresentati in questo stesso modo usato, cioè per i punti di riferimento e gli elementi noti e fissi che forniscono sia al pubblico che agli attori ma adattati alla rapidità ed alla brevità degli spettacoli. Gli attori sono liberi di scegliere e di rappresentare le scene che ritengono più interessanti o più adatte al proprio temperamento ma devono rispettare i limiti di tempo previsti dal *manager*:

> They [the actors] will sometimes unwittingly devote perhaps ten minutes to the representation of some of the more interesting scenes in the first act, and then, on being apprised that they have only ten minutes more to finish the whole, they overleap the second, third and fourth acts and very possibly land about the middle of the fifth.[68]

L'apparente incongruità nella sequenza degli avvenimenti viene colmata facendo riferimento al patrimonio comune di conoscenze rappresentato dai testi stessi. In questo senso si stimola la partecipazione diretta e il coinvolgimento del pubblico.

È chiaro che molto spesso il risultato di questa maniera di procedere è involontariamente esilarante. Otello può trovarsi nella necessità di strangolare Desdemona senza nemmeno aver avuto il tempo di diventare geloso:

> In the case of Othello, for example, when the time has expired, even though the performers should not have got beyond the first act he [the manager] says « The time is up commit the murder and down with the curtain ». Desdemona is then strangled in a moment, down goes the curtain, and out go the audience.[69]

Tuttavia gli spettatori ben conoscono le caratteristiche del suo temperamento e sono al corrente delle perfide mac-

[67] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 176.
[68] *Idem*, pp. 175-176.
[69] *Idem*, p. 176.

chinazioni di Iago per cui anche se l'azione scenica ha delle lacune essi sono perfettamente in grado di integrare il testo scenico con le proprie conoscenze personali.

Date queste condizioni la creazione dell'illusione scenica è quasi interamente affidata agli attori. Questi ultimi, nonostante le condizioni di vita e di lavoro estremamente dure, sono spesso di un'estrema bravura. Si intende che questo non è il caso della media, ma si tratta, tuttavia, di un'evenienza non troppo rara o improbabile. In molti casi essi provengono dai teatri regolari [70] ed in altri si può forse ipotizzare che la particolare atmosfera dei *penny gaffs*, il clima di solidarietà che si viene a creare tra scena e platea, l'omogeneità esistente fra spettatori ed attori, possono favorire una recitazione vivace e ricca anche se con caratteri non particolarmente originali. [71] Si riprende e si riproduce in un mutato contesto, la tradizione degli attori girovaghi che ha come elemento distintivo la fisicità della rappresentazione, stravolgendo e ribaltando il segno di quello stile classico che, almeno in teoria, costituisce il modello indiscusso a cui tutti gli attori, compresi quelli dei *penny gaffs*, si ispirano.

Tanto lo spettacolo è breve e rapido nei *penny gaffs* tanto è lungo — da cinque a sei ore — nelle *minor houses*. Nonostante tale macroscopica differenza l'elemento che determina la durata degli spettacoli tanto nell'un caso quanto nell'altro è la composizione del pubblico, anche se le abitudini a cui bisogna far riferimento sono diverse. I *penny gaffs* si ricollegano in maniera evidente agli spettacoli brevissimi ed a ritmo continuato in uso fin da tempi antichissimi nelle fiere. La lunghezza degli spettacoli delle *minor houses* viceversa, riproduce piuttosto la durata complessiva dei festeggiamenti che — in armonia con quel

[70] La professione dell'attore all'inizio del XIX secolo era estremamente precaria da un punto di vista finanziario e molto poco onorevole da quello sociale. Sull'argomento cfr. M. Baker, *The Rise of the Victorian Actor*, London (Croom Helm 1978 in particolare il cap. I « The stage and the professions », pp. 18-24).

[71] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 191.

gusto per l'eccesso, tanto deplorato dai ceti superiori ma così tipico dei trattenimenti popolari, da sempre tendevano ad avere uno svolgimento il più prolungato possibile.

L'abitudine a spettacoli così lunghi si impone anche se in diversa proporzione nei due teatri maggiori. La Chiesa tenta di porre un freno, imponendo la conclusione almeno degli spettacoli del sabato sera, entro la mezzanotte. È un tentativo che incontra la più fiera resistenza [72] e che non riesce ad avere successo se non quando cambia la composizione del pubblico.

D'altra parte proprio negli anni Trenta dell'Ottocento, Madame Vestris riesce ad attirare nel suo teatro — l'Olympic — tutta la società elegante ed alla moda dell'epoca: una delle sue grandi innovazioni, molto lodata, consiste nell'abbreviare lo spettacolo e rimandare a casa gli spettatori entro le undici e mezza di sera anticipando quelle abitudini di sobrietà e rispettabilità che sempre più diventeranno sinonimo di eleganza e di raffinatezza. È questa, ci sembra, la migliore riprova che anche un aspetto apparentemente insignificante, come la durata e l'orario degli spet-

[72] Nel 1805, in ottemperanza alle disposizioni del vescovo di Londra, la direzione del King's Opera tentò di abbreviare il balletto che seguiva l'opera in modo da terminare lo spettacolo entro la mezzanotte. Nonostante le proteste del pubblico gli orchestrali chiusero i loro spartiti e si accinsero ad andare via, ma uno degli spettatori preso uno spartito lo lanciò sul palcoscenico. Fu il segnale di una vera e propria sommossa: «A number of persons crowded on the stage. The book was flung back into the pit, and the manager was called for. Mr. Kelly came forward to explain the conduct of the house, and respectfully to state that they could only bow with submission to the injunctions that had been given them. But he was not heard. The audience called for the bishop who had given the orders, and Mr. Kelly was struck a violent blow. He defended himself, and was with difficulty rescued by some gentlemen who interfered in his favor. The tumult now increased to an outrageous attack on the chandeliers, benches, musical instruments, and everything else within reach, and the theatre was threatened with utter demolition. Considerable damage was done, and it was with difficulty that the affray was quelled». (*Morning Chronicle*, in *Theatrical Recorder*, 2, London, (1805) pp. 67-68)

tacoli, ha un suo legame molto preciso con la presenza di un pubblico popolare. Non è un caso se in coincidenza con il totale cambiamento nella composizione del pubblico che si conclude intorno al 1850, si ha la cancellazione di gran parte delle caratteristiche popolari degli spettacoli.

Tra queste ultime va annoverata la possibilità che esiste di entrare, tanto nei teatri minori, quanto in quelli ufficiali, dopo le nove di sera, pagando metà prezzo (*half-price system*). Anche in questo caso si tratta di una facilitazione concessa con fini speculativi, ma così aderente alle possibilità economiche degli spettatori ed al carattere flessibile delle loro abitudini ludiche che, nonostante le discussioni, le contestazioni, le deplorazioni ed i tentativi concreti di abolirla [33], essa viene mantenuta, finché i gruppi popolari costituiscono la sezione dominante del pubblico teatrale.

Tuttavia proprio la specificità delle condizioni della rappresentazione nelle *minor houses* — ampiezza e varietà del programma, durata degli spettacoli, possibilità di entrare a metà prezzo — comporta un notevole sforzo organizzativo ed economico senza il quale è impensabile pensare di poter dar vita ad uno spettacolo di successo.

Da tali condizioni nasce la necessità di spazi scenici attrezzati in maniera da consentire la produzione di quegli effetti visivi che il pubblico predilige ed ama per la loro immediata evidenza, la durata dello spettacolo impone la necessità di poter contare su una compagnia di una certa ampiezza composta da attori, ma anche da scenografi, macchinisti, falegnami, orchestrali, la varietà dei trattenimenti offerti, a sua volta, richiede che tutta la compagnia

[33] « At its worst this practise meant the opening of the doors at nine o' clock to those wishing to pay only half price for admission. It mattered not at all whether a play was in progress: the scramble for seats interrupted tragedy, comedy or burlesque without distinction. A riot had forced this outrage upon Garrick and no one had since the boldness to end it. In 1817, to be sure, Arnold at the Lyceum attempted a compromise arrangement of having two separate performances with half hour's intermission ». Cfr. E. B. Watson, *op. cit.*, p. 98.

sia in grado di sostenere spettacoli di diversa natura ed abbia quindi un repertorio abbastanza ampio e cioè ci siano attori con varie abilità, materiale scenico ed attrezzature da poter rapidamente riadattare, musica di diverso tipo, testi pronti o scritti in brevissimo tempo.

C'è inoltre la necessità di un coordinamento tra questi diversi aspetti e c'è soprattutto un impegno economico che mentre nei *penny gaffs* è minimo, nelle *minor houses* assume proporzioni molto più accentuate. Nei teatri minori esiste, in altre parole, una complessità della produzione che limita le possibilità di pressioni e di influenze di tipo democratico.

La figura del *manager* cui incombono l'onere organizzativo e quello economico sintetizza in maniera molto chiara la doppia realtà di questo tipo di teatri: da una parte spinte di natura speculativa che inducono, tra l'altro, a tener conto di esigenze di rispettabilità e di raffinatezza, dall'altra forti vincoli con la tradizione dei divertimenti popolari e con le abitudini dei ceti inferiori che in questo periodo riescono ad imporsi ed a trovare un proprio spazio. La legge del *manager*, è certamente la legge del profitto, ma essa trova limiti obiettivi nella possibilità che ha il pubblico di imporre i propri gusti e le proprie preferenze su tutti gli aspetti dello spettacolo.

Mentre nelle *minor houses* il controllo delle classi egemoni si esplica in maniera più evidente a livello organizzativo ed economico, nei *penny gaffs* questo tipo di dipendenza è meno accentuata ed in questo campo sono più espliciti i nessi con aspetti anche alternativi della cultura popolare. Si può anzi affermare che la differenza principale tra questi due tipi di teatro consiste nel fatto che nei *penny gaffs* sono presenti aspetti di democratizzazione della produzione e non del solo consumo che viceversa nelle *minor houses* riescono ad avere uno spazio molto più limitato.

Va subito aggiunto, tuttavia, che l'influenza di queste spinte diverse si esplica in maniera contraddittoria tanto nell'uno quanto nell'altro tipo di teatri: le modalità della presentazione nei *penny gaffs* condizionano e modificano profondamente tutta la produzione drammatica e si con-

trappongono ad ogni livello agli aspetti di imitazione letteraria. Tuttavia proprio queste modalità impediscono che in questi teatri si riesca a dar voce a contenuti alternativi o a raggiungere una sufficiente autonomia nei linguaggi teatrali, non esiste una forma teatrale nuova o un genere veramente tipico dei *penny gaffs*. La natura più decisamente commerciale delle *minor houses* mentre impone la ricerca di mediazione in maniera più marcata, comporta allo stesso tempo, la necessità di uno sforzo di rinnovamento che si rivela, in definitiva produttivo di una maggior autonomia.

Scena e platea

Tutte le condizioni dello spettacolo, dal prezzo dei biglietti, all'orario di inizio degli spettacoli, alla possibilità di entrare a metà serata pagando metà biglietto, a quella di acquistare una gran varietà di cibi e bevande all'ingresso dei teatri o in sala, sono determinate da abitudini tipiche dei ceti popolari e testimoniano dell'omogeneità sociale del pubblico.

Nei teatri non ufficiali intorno a sé lo spettatore non scorge che visi, abiti, atteggiamenti simili al suo. Non ci sono estranei che possano incutergli soggezione, ma persone che spesso vivono nel suo stesso quartiere, che magari fanno lo stesso lavoro o lavori simili, che hanno la sua stessa educazione, che conoscono le sue stesse privazioni e condizioni di vita e che condividono i suoi desideri, le sue aspirazioni, i suoi bisogni. Nessun senso di inferiorità né tantomeno di colpa — come auspicano le persone di buoni sentimenti — interviene a turbare il suo desiderio di evasione che viene piuttosto esaltato e magnificato dall'identico desiderio di divertimento di allegria, di emozioni degli altri presenti in sala. L'atmosfera all'interno dei teatri non ufficiali è rumorosa vivace, di intensa solidarietà, complicità ed affiatamento.

La mancanza di formalità non è una caratteristica esclusiva della platea, ma si estende alla scena. C'è, infatti, una sorta di familiarità che lega fra di loro gli spet

tatori ma si esplica anche nei confronti delle compagnie teatrali: attori ed autori sono largamente noti al proprio pubblico ed allo stesso tempo ne fanno strettamente parte. Il legame tra gli spettatori e gli attori ha origini e motivazioni diverse. In questo periodo ad ogni teatro per quanto infimo fa capo una compagnia permanente organizzata secondo una precisa gerarchia retributiva che corrisponde ai diversi ruoli che si è in grado di interpretare sulla scena.[74]

Ci sono un primo attore ed una prima attrice in grado di interpretare i ruoli principali nella tragedia e nel melodramma, un attor giovane (*juvenile lead*) ed il suo corrispondente femminile (*second lady*) per le parti rispettivamente di giovin signore e di damigella o di innamorato/a, un attore detto *heavy* e, meno spesso, un'attrice *female heavy*, per i ruoli di cattivi o di persone di mezza età, una coppia di attori per le parti di persone anziane (*old man* e *old woman*), una caratterista (*eccentric comedian*) ed un comico (*low comedian*), un'attrice che sappia cantare (*soubrette*) più attori ed attrici (*walking gentlemen and ladies*), generalmente debuttanti o alle prime armi, che possano interpretare ruoli minori come Rosencrantz e Guildersten o la dama di corte nella scena della pazzia di Lady Macbeth, e infine gli *utility players*, attori senza una specializzazione precisa, ma pronti a ricoprire i più diversi ruoli secondo l'occasione e la necessità. Chiunque aspiri al successo deve percorrere l'intera trafila prima di ottenere ruoli di una certa importanza.[75] Di conseguenza spesso la carriera teatrale si svolge nell'ambito di uno stesso teatro o di una stessa zona.

[74] « The players in stock were neatly pigeon-holed according to their respective function. The leading player or heavy lead was the tragedian who could be relied upon to play such roles as Hamlet and Macbeth when required. There were heavy fathers, juvenile leads, low comedians, singing chambermaids, walking ladies and gentlemen and « general utility » players who were useful in the minor roles and received the lowest salaries. (A. E. Wilson, *op. cit.*, p. 63).

[75] Sull'argomento cfr. J. Donohue, *Theatre in the Age of Kean*, Oxford, Blackwell, 1975, p. 74.

Ogni attore di successo inoltre ha un proprio repertorio che rappresenta una sua prerogativa personale e su cui esercita quasi un diritto di proprietà, per cui un altro attore della stessa compagnia non può interpretare gli stessi personaggi ma deve specializzarsi in ruoli diversi[76]. Questo tipo di organizzazione della compagnia teatrale esiste nelle sue linee generali fin dall'epoca della Restaurazione, ma nel primo Ottocento in certo modo si irrigidisce ed è portato alle estreme conseguenze giacché è l'unico che riesca a permettere il continuo cambiamento di programma e l'incessante varietà caratteristica degli spettacoli del periodo anche se certamente non favorisce forme di mobilità ed induce al conservatorismo. A renderlo più efficiente ed operante ed a mitigarne la rigidezza intervengono i legami di parentela che esistono tra i membri di una stessa compagnia in cui spesso lavorano interi e numerosi gruppi familiari con diversi compiti e diversi ruoli. Il primo Ottocento ed il periodo Vittoriano sono caratterizzati dall'esistenza di dinastie di attori come i notissimi Kemble o i Terry, o ancora i Webster, ma anche come i meno noti Keeley, Vandenhoff, Honner, Compton e così via[77]. La struttura familiare ha molteplici aspetti ed effetti sulla produzione drammatica, ma certamente uno dei più importanti ai fini del discorso che si sta svolgendo è che tale struttura nei teatri non ufficiali attenua le conseguenze più brutali dello sfruttamento commerciale.

Oltre gli attori ci sono in ogni compagnia teatrale un certo numero di orchestrali, di falegnami, di scenografi, di addetti alle macchine teatrali e, ovviamente un *manager*. L'ampiezza della compagnia dipende dall'importanza del teatro, ma mentre per i teatri ufficiali si parla di *troupes* che comprendono dalle 400 alle 700 persone, nei teatri minori il numero medio di attori varia fra venti e trenta a

[76] *Idem*, p. 76.

[77] Lo studio forse più completo e certamente uno dei più convincenti sulla figura e il ruolo dell'attore nel XIX secolo è quello già citato di M. Baker, *The Victorian Actor*, cit.

cui si aggiunge un numero più o meno pari tra orchestrali, scenografi ed altri operatori teatrali[78].

L'attore e l'attrice principale e spesso anche l'autore dei pezzi musicali sono molto conosciuti ed apprezzati, mentre l'autore è quasi sempre uno sconosciuto il cui nome non è neanche citato nelle locandine. La professione di drammaturgo è caratterizzata in quest'epoca dalla necessità di una produzione incessante legata al continuo variare dei programmi, dalla destinazione dell'opera teatrale esclusivamente alla rappresentazione, dalla scarsa retribuzione. Queste caratteristiche impongono all'autore una conoscenza precisa ed approfondita delle tecniche teatrali, delle strutture del teatro per cui scrive e, soprattutto, degli spettatori a cui è diretto il suo dramma. Senza questa conoscenza è impensabile mantenere il ritmo di scrittura necessario, dal momento che come testimonia Charles Dibdin per il 1825/26, un autore può arrivare a dover scrivere anche trentotto novità teatrali in un anno:

> I had brought out 38 new pieces of my own writing exclusive of seven pieces which I had originally produced elsewhere and to which I gave new titles [...] and I wrote a number of comic and other songs, to be sung between the pieces; for incessant exertion, and a perpetual succession of novelty and variety were indispensably necessary for the welfare of the Theatre[79].

---

[78] The Theatre Royal, a Hull, aveva intorno al 1820 una compagnia stabile di circa trenta elementi (cfr. E. Richards and P. Thomson (a cura di), *op. cit.*, p. 3.)

La compagnia del St. James ne aveva 34 nel 1854 (cfr. D. Berry, *The St. James's Theatre*, London, Methuen, 1964, p. 98). L. T. Rede nel suo *The Road to the Stage*, London, J. Onwhyn, 1836, p. 9, testimonia che la compagnia del teatro di Scarborough nel 1827 era composta da circa 20 persone. In tutti questi casi si tratta di teatri di una certa fama, in molti casi, il numero dei componenti era molto minore.

[79] Cfr. G. Speaight (a cura di), *op. cit.*, p. 157. A conferma di quanto appena detto, sui legami di parentela all'interno delle compagnie teatrali, si noti che Charles Dibdin è un caso tipico dal momento che il padre, il fratello, la moglie ed altri membri della stessa famiglia svolgevano lavori connessi al teatro.

All'autore non è richiesta originalità, né raffinatezza di linguaggio o di contenuto: il ritaglio, la riscrittura, l'adattamento sono la pratica comune e più diffusa.

Nei *penny gaffs* l'organizzazione della compagnia teatrale è anche più accentuatamente locale e quasi a carattere familiare: gli attori sono pochi e con ruoli e compiti non troppo rigidamente definiti, le comparse sono ingaggiate saltuariamente e reclutate tra gli abitanti del vicinato, gli orchestrali sono non più di uno o due e, non diversamente da quanto accade nelle fiere di paese, attirano il pubblico suonando fuori dell'ingresso del locale prima dell'inizio dello spettacolo e solo successivamente passano all'interno per accompagnare le canzoni e sottolineare le fasi salienti dell'azione con i loro strumenti. Il numero ridotto dei membri della compagnia, i vincoli di parentela, la molteplicità dei compiti assegnati a ciascuno fanno sì che anche il *manager*, che negli altri teatri domina la compagnia ed influisce pesantemente sulla produzione teatrale, finisca con l'avere un'importanza relativa. La sua funzione consiste essenzialmente nel far rispettare il tempo previsto per ciascuna rappresentazione e nel far entrare ed uscire il pubblico, ma ha scarsa influenza sull'andamento dello spettacolo che è affidato alle capacità ed all'estro degli attori e degli spettatori piuttosto che ad un'organizzazione particolarmente rigorosa e complessa.

Comunque, anche se con differenze di grado tanto nelle *minor houses* che nei *penny gaffs*, il legame che si sviluppa tra spettatori e compagnia teatrale grazie all'accentuato localismo della struttura e dell'organizzazione è rafforzato dalla mancanza di qualsiasi barriera sociale tra platea e palcoscenico. Tranne rare eccezioni l'estrazione sociale della maggior parte degli attori e degli autori[40] è la stessa dei presenti in sala ma, soprattutto il loro *status* sociale e le condizioni di lavoro sono identiche.

La definitiva scomparsa del mecenatismo se ha aperto ai teatri possibilità di espansione sconosciute fino alla fine

[40] Cfr. M. Baker, *op. cit.*, in particolare pp. 83-88 e Appendix 1.

del Settecento, ha anche provocato una proletarizzazione decisa della professione di attore e più in generale della gente di teatro. Nella prima metà dell'Ottocento il teatro è ormai un'impresa commerciale legata all'iniziativa privata e sottoposta alle leggi di mercato. Attori ed autori sono, quindi, lavoratori senza un impiego stabile e sono, viceversa sottoposti a tutte le fluttuazioni di un mercato regolato soltanto dalla legge del profitto. Fatta eccezione per i divi più famosi, la carriera della maggior parte degli attori e della quasi totalità degli autori, è contrassegnata dalla povertà e si svolge all'insegna dell'insicurezza sotto l'incubo della disoccupazione. Il tipo di organizzazione delle compagnie nei teatri non ufficiali, in qualche misura democratica, ed il forte legame di solidarietà che nonostante le gelosie e le fortissime rivalità professionali unisce al suo interno questa categoria[81] mitiga per i lavoratori dello spettacolo gli effetti più brutali dell'esposizione alle leggi di mercato. Resta il fatto che essi condividono la mancanza di sicurezza nell'occupazione e la precarietà finanziaria che sembrano costituire la connotazione principale delle condizioni di lavoro dei ceti inferiori.

La professione di attore e di autore teatrale, inoltre, è apparentemente aperta a tutti perché mancante di specializzazione: proprio come accade alla maggioranza dei lavoratori salariati non sono richiesti studi particolari né un particolare apprendistato ma è richiesta, viceversa, molta flessibilità ed adattabilità ad attività di diverso tipo. Gli autori devono poter scrivere di tutto in breve tempo: tra-

---

[81] Il sistema cui si faceva ricorso di solito per sostenere un collega in difficoltà era uno spettacolo cosiddetto 'benefit' molto simile alle attuali serate d'onore. Una differenza sostanziale sta però nel fatto che gli attori avevano per contratto diritto all'incasso di una o più recite da loro stessi organizzate usando scenari ed attrezzature del teatro in cui erano impegnati. Devolvere quindi, tale incasso a favore di un collega era un atto di generosità personale che andava oltre la semplice prestazione d'opera. (Cfr. St. V. Troubridge, *The Benefit System in the British Theatre*, London, Society for Theatre Research, 1967, pp. 79-83)

[82] G. Arliss, *On the Stage*, London, J. Murray, 1928, p. 166.

gedie, pantomime, farse, melodrammi, possibilmente anche canzoni, prevedendo inoltre i trucchi scenici e la scenografia o la coreografia di uno spettacolo con una certa precisione gli attori devono saper recitare ma anche ballare, cantare essere ginnasti ed acrobati, devono inoltre provvedere personalmente a proprio trucco ed ai propri costumi o anche svolgere compiti più umili come distribuire volantini pubblicitari per il teatro e copiare le parti da recitare.

Questi aspetti del lavoro in teatro che, entro certi limiti, possono essere visti anche in chiave positiva e cioè come versatilità e completezza, nel periodo in questione costituiscono un grave limite dal punto di vista sociale Sono, infatti le caratteristiche che connotano le occupazioni degli strati popolari e le distinguono dalle libere professioni. La considerazione di cui gli attori godono è di conseguenza, estremamente bassa ed è ulteriormente diminuita dalla disapprovazione e dal sospetto di cui è oggetto il teatro e tutte le attività ad esso connesse. Non è un caso se ancora nel 1830 è in vigore una legge, di elisabettiana memoria o ispirazione in base alla quale gli attori dei teatri non ufficiali possono essere classificati come « vagrants and vagabonds »[33] e trattati come tali.

Se pure tendono a costituire un gruppo a parte con modi di vita particolari legati alla specificità del loro lavoro[34], gli autori e gli attori dell'epoca hanno quindi, molto in comune con i loro spettatori la loro origine e posizione sociale, il tipo di retribuzione che ricevono, le condizioni del loro lavoro molte volte la loro istruzione li portano a condividere bisogni esperienze, aspirazioni del pubblico per cui recitano e scrivono È questa una delle caratteristiche dei teatri popolari che colpisce maggiormente Dickens[35], ma che viene rilevata anche da altri scrittori

[33] Il preambolo del Licensing Act del 1737 (10 George II) rimetteva in vigore la « vagrancy law » (12 Anne)

[34] Cfr M Baker, *op. cit.*, pp. 68-69.

[35] Cfr C. Dickens, « The Amusements of the People », in *Miscellaneous Papers*, London, Chapman, 1911, vol. I pp. 187 e segg.

Ogni teatro si presenta in quest'epoca come un centro in qualche modo comunitario, con una forte omogeneità sociale e con forti legami culturali tra pubblico e compagnia teatrale.

« All the minor theatres in London, especially the lowest constitute the centre of a little stage-struck community » scrive Dickens nel 1837 [66], mettendo l'accento proprio sul carattere di centro comunitario che ci sembra tipico dei teatri di questo periodo.

Elemento per certi aspetti non coerente con tale tipo di organizzazione è il *manager*. L'importanza di questa figura nella prima metà del secolo va certamente sottolineata e tenuta presente. Pagata una somma annuale ai proprietari del suolo, pagato il prezzo convenuto all'autore, il *manager* ha la piena disponibilità del teatro e della produzione drammatica. Giudica e decide su tutti gli aspetti dello spettacolo unicamente secondo il suo criterio e, poiché ha la responsabilità economica, ciò lo induce ad una estrema concretezza. Nessun *manager* può permettersi di ignorare che uno spettacolo può anche essere un avvenimento artistico, ma è certamente un fatto commerciale: dal successo o dall'insuccesso di una serata o di una stagione teatrale può derivare la ricchezza o (e non è un caso raro) la prigione per debiti [67]. Tale consapevolezza lo induce ad una sorta di conservatorismo. I *managers* del primo Ottocento violano la legge, ma cercano di mantenersi entro limiti che sono solitamente tollerati: conoscono bene il pubblico dei propri teatri e tendono a compiacerlo, ma allo stesso tempo non perdono d'occhio la possibilità di avere spettatori di altro tipo e cercano di attenuare o escludere qualsiasi caratterizzazione di classe dagli spettacoli, amano le novità ma ne conoscono i rischi economici

[66] C. Dickens, « Private Theatricals » in *Sketches by Boz, 1837*, London, Chapman, 1911, p. 97.

[67] Tra gli altri, C. Mathews e Madame Vestris (cfr. J. Williams, *Madame Vestris, a Theatrical Biography*, London, Sidgwick & Jackson, 1973, p. 191).

e sono quindi molto prudenti nella sperimentazione di forme nuove di spettacolo.

Ciononostante la loro prudenza non riesce ad incidere in maniera definitiva sullo spettacolo teatrale: anche nei teatri a carattere più spiccatamente commerciale essa è moderata dalle possibilità di intervento del pubblico sullo spettacolo e dal fortissimo legame fra scena e platea di cui si è detto.

Nei teatri del primo Ottocento, in particolare in quelli popolari, lo spettacolo si svolge in un clima di grandissima eccitazione e di partecipazione attiva. All'apparire di Macready in occasione della sua recita di addio (1851) gli spettatori balzano in piedi e lo accolgono così:

> waving hats and handkerchiefs, stamping, shouting, yelling their friendship, loosening a tempest of tumultuous feelings such as made applause an ovation.[*]

Si tratta di un'occasione certamente particolare ma sempre i divi preferiti vengono salutati da fragorose salve di applausi, le canzoni note cantate in coro, i ritornelli ripetuti dal pubblico presente in sala, le rime o i doppi sensi spesso anticipati, lo spettacolo commentato in ogni sua parte. Le reazioni sono sempre vivacissime, ma nessuna è paragonabile a quella che riesce a suscitare il cattivo, che provoca ondate di autentico sdegno che si concretano in insulti e minacce in prima persona. Come accade nella riduzione teatrale di *Oliver Twist* quando Bill Sykes trascina Nancy per i capelli:

> [He] looked up defiantly at the gallery as he was doubtless told to do in the marked prompt copy. He was always answered by one loud and fearful curse, yelled by the whole mass like a Handel Festival chorus. The curse was answered by Sykes dragging Nancy twice round the stage and then, like Ajax defying the lightning. The simultaneous yell then became louder and more blasphemous. Finally when Sykes, working up to a well-rehearsed climax, smeared Nancy with red-ochre, and taking her by the hair

[*] G. H. Lewes, *On Actors and the Art of Acting*, New York, Henry Holt & Co., 1880, pp. 40-41

(a most powerful wig) seemed to dash her brains out on the stage, no explosion of dynamite invented by the modern anarchist, no language ever dreamt of in Bedlam could equal the outburst. A thousand enraged voices [...] in thorough plain English expressed a fierce determination to tear his sanguinary entrails from his sanguinary body.[89]

Tra i presenti in sala, nonché tra gli spettatori e gli attori sulla scena si ha un continuo scambio di battute che finisce col costituire uno spettacolo nello spettacolo.

L'azione scenica è solo una parte dell'evento teatrale che si svolge in egual misura sul palcoscenico ed in platea. Gli attori recitano, ma gli spettatori non sono da meno. Possono dar luogo ad una specie di serata d'addio come avviene la sera in cui John Bradshaw, un famoso *villain* del Coburg, conosciuto come « Jack » lascia le scene

In the front row of the gallery a playgoer in great enthusiasm and in his shirt sleeves, drew from under the seat a huge stone bottle containing beer or 'Pongelo' as he called it. Raising this liquor-laden utensil aloft he singled out Bradshaw and shouted 'Hi Jack! Us and my pals 'ere is going to drink to your bunkin' good 'ealth.'
Demanding silence, he then passed the bottle along each side of him to several of his fellow-lovers of dramatic art and when they had quaffed their fill, these toasters arose in their seats and hurled at Bradshaw the benediction 'God bless yer, Jack!'[90].

Possono anche scegliere di rivolgersi agli attori nel bel mezzo di una scena tragica, come fa uno degli spettatori di *Montecristo*, che, meravigliato o annoiato dall'eccessiva lunghezza della scena della morte, domanda all'attore « *If you please, sir, shall you be much longer a-dying?* »[91]

---

[89] J. Hollingshead, *My Lifetime*, London, Sampson Low Marston & Company, 1895, vol. I, pp. 189-190.

[90] H. C. Newton, *Crime and the Drama*, London, Stanley Paul & Co, 1927, p. 42.

[91] « The Monte Cristo was being given at the Adelphi and the part of the Abbé was taken by one C. Smith. When the time came for him to die he gasped, took time over every word and kept calling Dantes to his side to administer refreshing draughts of cold water. Cfr. E. Sherson, *London's Lost Theatres*, London, John Lane The Bodley Head Ltd., 1925, p. 356.

Ciò che accade più comunemente è che il pubblico si lascia talmente coinvolgere dall'azione scenica da ritenere di dover intervenire in prima persona. I motivi possono essere i più vari: rettificare presunti errori dei personaggi in scena:

At the Coburg, on one occasion, a character in the play had to mutter in a loud aside 'Should I be discovered I am lost!' He was promptly but civilly corrected by one in the gallery who called out to him, 'No, should you be discovered, you are found!'

O ancora incoraggiare i personaggi stessi a procedere nell'azione come capita perfino ad un'attrice famosa e raffinata come S. Siddons:

[She] was taking poison in her most deliberate tragedy-queen manner and was suddenly encouraged by a voice in the gallery: 'That's 'a reet Molly! Soop it oop, ma lass, soop it oop!' [92].

O anche riparare a presunti torti come la donna che si alza e protesta perché durante la rappresentazione c'è una bambina lanciata da un ponte nell'acqua [93] o ancora come quei marinai che durante uno spettacolo intervengono per spirito di corpo:

On seeing the captain of a ship knocked down by the smugglers in the course of the play, made their way at once to the stage, knocked over all the smugglers and, putting their feet on their bodies, dared them to move for having presumed to hit a ship's officer [94].

Neanche Shakespeare si salva da questo tipo di interventi e Hamlet viene severamente redarguito da una spettatrice for « bully ragging » la regina madre nella famosa scena della camera da letto. La stessa spettatrice, non completamente soddisfatta, aggiunge:

'if a son of mine' exclaimed Mrs Brown *coram populo* 'had

[92] Per questa e per la citazione precedente cfr. E. Sherson, *op. cit.*, pp. 14-15.

[93] Cfr. G. Speaight (ed.), *op. cit.*, p. 91.

[94] Cfr. E. Sherson, *op. cit.*, p. 15.

dared for to talk to me as Amlick does to his Mother, I'd have knocked him down, if he'd been a 'undred.[95]

Gli episodi di questo tipo citati da tutti gli autori che trattano di teatro sono innumerevoli e spesso molto divertenti anche se proprio questo aspetto è quello che attira le maggiori critiche e viene quasi sempre giudicato in chiave negativa, come una delle principali cause di decadenza del dramma[96].

Il rapporto pubblico-compagnia teatrale è un dato specifico di questo periodo e di tutti i teatri non ufficiali ed è allo stesso tempo un elemento che ha forti variazioni di intensità a seconda dei diversi tipi di teatro. Nei teatri minori è in qualche modo compresso: esistono dei momenti ben precisi destinati al contatto scena-platea. All'inizio di ogni spettacolo ed in particolare quando comincia una nuova stagione teatrale o si presenta una novità rilevante il primo attore o il *manager* si rivolgono direttamente al pubblico. Gli spettatori hanno, comunque, il diritto di intervenire alla fine di ogni spettacolo per emettere il proprio giudizio sulle novità presentate. Si tratta di un momento magico: le ovazioni o i fischi salgono alle stelle e non lasciano dubbi sul parere dei presenti. Il suc-

---

[95] H. C. Newton, *The Old Vic*, London, Fleetway Press ltd., 1923, p. 66.

[96] In un passo diventato ormai classico nella storia del teatro il Principe tedesco Hermann von Puckler Muskau così descrive il pubblico inglese nel 1826: « The most striking thing to a foreigner in English theatres is the unheard-of coarseness and brutality of the audience [...] English freedom here degenerates into the rudest license, and it is not uncommon in the midst of the most affecting part of a tragedy [...] to hear some coarse expression shouted from the galleries in a stentor voice. This is followed according to the taste of the bystanders, either by loud laughter and approbation or by the castigation and expulsion of the offender [...] Such things happen not once, but sometimes twenty times, in the course of a performance and amuse many of the audience more than that does » (Prince Herman Pückler Muskau, *Tour of a German Prince*, 1826, 27, 28, 29. Translated by Sarah Austin, Zurich, Massie Publishing Co, 1940, vol. III, pp. 126-127).

cesso è sempre di proporzioni trionfali, ma il parere negativo è espresso con vigore anche maggiore come sperimento a proprie spese tra gli altri anche Charles Lamb

> Damn 'em, how they hissed! It was not a hiss, neither but a sort of frantic yell like a congregation of wild geese with roaring sometimes like bears mows and mops like apes sometimes snakes that hissed me into madness. 'Twas like St Anthony's temptations.[97]

Stando alle descrizioni dei contemporanei l'intensità e l'univocità di questo giudizio dovevano essere veramente notevoli, ma quello che colpisce anche di più è che in base ad esso si annunzia o meno la replica dello spettacolo il che vuol dire possibilità di influenzare il dramma con un'immediatezza ed in una misura forse oggi impensabili. Il giudizio popolare è temuto e disprezzato ma in ogni caso esiste ed è senza appello per gli autori che non hanno alcuna possibilità di sottrarsi ad esso e di modificarlo.[98]

In più occasioni i *managers* provano a non tenerne conto, ma sono sempre tentativi falliti Il pubblico ha i

---

[97] C. Lamb, «Letter to Mr Manning», printed in the notes to vol I of E. V Lucas's edition of *Lamb's Works*, London, Methuen, 1903-1905 p. 412. C Lamb scrisse inoltre un vero e proprio saggio sull'argomento: «The custom of hissing at the theatres» in *The Collected Essays of C Lamb*, R. Lynd (a cura di), London & Toronto, J M. Dent & Sons, 1929, vol. II, pp. 235-240

[98] G. G. Byron aveva probabilmente in mente questo tipo di abitudini e l'implacabilità di questo tipo di giudizio quando scrisse nella prefazione di Marino Faliero «I cannot conceive of any man of irritable feelings putting himself at the mercies of an audience The sneering reader the rude critic, the tart review are scattered and distant calamities, but the trampling of an intelligent or of an ignorant audience upon a production, which be it good or bad, had been a mental labour to the writer, is a palpable and immediate grievance heightened by a man's doubt of their competency to judge, and his certainty of his own imprudence in electing them his judges. Were I capable of writing a play which should be deemed to be stageworthy, success would give me little or no pleasure, and failure great pain». (G. G. Byron, «Preface» to *Marino Faliero*, in *Poetical Works*, F. Page (a cura di), London, O.U P., 1937, p. 408).

propri gusti e le proprie preferenze e riesce ad imporsi ed a far sì che la sua volontà venga rispettata. Un *manager* autorevole e famoso come John Kemble tenta di mettere in scena *Macbeth* senza la famosissima danza delle streghe ed è costretto a furor di popolo a reintegrarla[99], un beniamino del pubblico come R. Elliston nel 1821 prova a riproporre *Giovanni in Ireland* che gli spettatori hanno giudicato negativamente e sono tali i disordini in teatro che deve senz'altro cancellarlo[100]; in altra occasione lo stesso Elliston tenta di persuadere il pubblico che ha cominciato a fischiare e a rumoreggiare durante la recita di *The Village or the World's Epitome* di A. Cherry a far proseguire la rappresentazione. Appare sulla scena e si inginocchia davanti agli spettatori supplicandoli di permettere agli attori di portare a termine la rappresentazione:

> [It] was an appeal powerful as that of Lord Brougham himself who no doubt had treasured up the effect at the concluding sentence of his celebrated speech on Reform. The petition was granted [ ] but the play was damned on the first reading, and the curtain fell amidst the yells and hootings of an indignant audience[101].

Ad Elliston come ad innumerevoli altri *managers* meno amati di lui, non rimane che cedere.

Il momento iniziale e finale dello spettacolo sono usati e sfruttati nei primi trent'anni del secolo come occasioni molto importanti di contatto ed anche di influenza sugli spettatori, ma a tali momenti, per così dire istituzionali, se ne aggiungono nel corso della serata molti altri di diverso tipo, creati dal caso, dagli spettatori o dagli attori, in platea o sulla scena, volontariamente o involontariamente, che comunque valgono a cambiare il corso dello spettacolo. Parte dell'abilità e del successo degli attori e

---

[99] Cfr. Rev. J. Genest, *Some Account of the English Stage*, Bath, 1832, vol. VII, pp. 596-597.

[100] *Theatrical Observer*, Dec., 31, 1821.

[101] G. Raymond, *Memoirs of Robert William Elliston Comedian*, London, John Olivier, 1846 (2nd edition), vol. 1, pp. 270-271.

dei *managers* consiste proprio nel saper dominare questo tipo di imprevisti e nel saperli risolvere a proprio vantaggio. È noto il caso di un attore che fischiato dopo una canzone si interrompe ed affronta direttamente il pubblico:

'Gentlemen, I don't understand this. Do you think that for 600 livres per annum [i.e. £36] which I receive I can afford to give you a voice worth 2000?' the audience was so pleased with this sally that the actor was allowed to proceed with great applause[102].

Altrettanto famoso per questo tipo di interventi è R. Elliston[103].

Lo spazio maggiore o minore che tali occasioni riescono ad avere nei diversi teatri dipende dal grado di formalizzazione degli spettacoli, ma anche dall'organizzazione delle compagnie e dalle condizioni strutturali dei teatri stessi. Per cui se nei teatri minori c'è uno stretto rapporto tra scena e platea, nei *penny gaffs*, in cui larga parte della rappresentazione è affidata all'improvvisazione, non c'è limite a questa forma di contatto e di interazione e non esistono distanza né distacco tra pubblico e compagnia teatrale.

Gli attori non hanno alcuna remora ad interrompere lo spettacolo per esporre e discutere con gli spettatori casi e problemi personali: contrasti con il *manager* per la mancata corresponsione del salario pattuito, liti per il diritto di precedenza su un magro pasto che nella finzione scenica rappresenta un banchetto regale, difficoltà di carattere familiare[104]. L'interruzione può anche avere lo scopo di ri

[102] J. Diprose, *Diprose's Book of the Stage and the Players*, London, Diprose & Bateman, 1877, p. 145.

[103] Cfr. C. Murray, *Robert William Elliston Manager*, London: The Society for Theatre Research, 1975.

[104] J. Grant, racconta di una lite scoppiata tra due attrici per una fetta di pane e composta dall'intervento del pubblico (*op. cit.*, pp. 167-168) che suggerisce un'equa divisione; nella discussione tra un *manager* ed un attore che rifiuta di continuare la recita in corso se non gli verrà pagato il salario che gli spetta, lite ugualmente risolta dagli spettatori che impongono l'immediato pagamento di

spondere alle osservazioni ed ai commenti del pubblico o di partecipare alle discussioni ed agli scherzi che si svolgono in sala o, ancora, di esprimere esigenze personali come l'allattamento di un figlio neonato[105]. Tale maniera di procedere non è giudicata affatto strana, anzi le interruzioni e le digressioni vengono accettate di buon grado e tutti prendono viva parte con consigli, giudizi, discussioni e commenti ai casi e contrasti esposti. Talora l'interferenza parte dal pubblico che interviene sullo spettacolo ed arriva a cambiarne il carattere originario[106]. In ogni caso in tutti i teatri popolari la fruizione non è passiva: l'evento teatrale coinvolge spettatori ed attori con un'alternanza tra finzione scenica e realtà ed uno scambio di ruoli pressocché continuo e forse impensabile in altra epoca[107]. Pur senza voler mitizzare quest'aspetto degli spettacoli — molto

---

quanto dovuto (*idem*, p. 171), dei dissapori coniugali tra due attori che alternano senza soluzione di continuità dialoghi di amore appassionato sulla scena ed alterchi violenti tra le quinte, finché il marito non si rivolge al pubblico a chiedere comprensione e partecipazione (*idem*, p. 174) e infine (p. 178) del lancio di una patata cruda contro un cantante che interrompe il suo numero per deplorare che questa non fosse almeno cotta perché — come si scopre tra le risate dei presenti — avrebbe potuto, se non altro mangiarla. Un episodio molto simile è riferito da J. Greenwood (*op. cit.*, pp. 14-15), H. Mayhew, (*op. cit.*, p. 41) parla di attori che scendono ad intrattenersi ed a salutare il pubblico in attesa di entrare in sala, M. Schlesinger (*Saunterings in and about London*, English edition by Otto Wenckstern, London, Natanie. Cooke 1853, p. 274) riferisce di un dialogo con scambio di battute tra il pubblico e il *manager*.

[105] J. Grant (*op. cit.*, p. 168) cita il caso di uno spettacolo portato fulmineamente a termine perché l'attrice in scena doveva allattare.

[106] J. Grant, *idem*, p. 180, racconta del finale di una sanguinosa tragedia improvvisamente trasformatasi in farsa per le irrefrenabili risate del pubblico all'apparire in scena di un cagnetto del tutto ignaro della dolorosa storia appena giunta a conclusione. J. Greenwood (*op. cit.*, p. 18) parla degli svariati consigli per mandare a buon fine una scena in cui un asino rifiutava la sua parte di focoso destriero, rimanendo perfettamente immobile sulla scena.

[107] Al Sadler's Wells, ad esempio, gli spettatori prendono l'abi-

spesso, come deploravano i commentatori d'epoca, si trattava soltanto di scarsa professionalità degli attori o di volgarità degli spettatori — questa interazione così stretta e vivace è un dato che va messo in risalto perché specifica dei teatri non ufficiali e legata alla particolare composizione del pubblico dell'epoca.

In questo stesso periodo anche i due teatri maggiori, il Covent Garden ed il Drury Lane, sono in larga parte frequentati dai nuovi abitanti delle città, ma si tratta di una presenza più subita che ambita. Il pubblico ideale, quello di cui per tutta la metà del secolo si continua a deplorare la scomparsa ed auspicare il ritorno è costituito dalla società elegante ed alla moda, dalle celebrità letterarie e dai nobili. I famosi *O P Riots* scoppiano proprio perché c'è un tentativo, fieramente contrastato, di escludere o limitare la presenza dei meno abbienti per stimolare così una più larga partecipazione delle classi benestanti [108].

La differenza principale tra i teatri ufficiali e le *minor houses* e, in misura maggiore i *penny gaffs*, non sta tanto o non solo nella composizione del pubblico, ma nel fatto che nei teatri non ufficiali tutte le condizioni dello spettacolo sono costruite su misura e modellate sulla presenza

---

tudine di tuffarsi in piscina durante lo spettacolo: «There were several whimsical circumstances in regard to the water; which some people imagined to be 'unreal' and some Sailors were one night disputing about it in the gallery when one of them, determined to convince himself of its reality got over the front of the Gallery and said down the Pillars on to the stage, and from thence instantly plunged into the Water, over head and ears and when he arose again, testified to his Messmate in the Gallery his conviction that it was real water with the elegant lingo peculiar to the unreflecting Sons of Neptune. This circumstance found its way into two or three of the Newspapers, and in consequence it became such a mania with our Naval Friends in the Gallery that scarcely a night passed, for a week or ten days, without one or other performing a similar fact» (G. Speaight (a cura di) *op. cit.*, pp. 64-65).

[108] Sull'argomento cfr. J. Donohue, *op. cit.*, pp. 52-55 e G. B. Cross, *Next Week East Lynne*, London, Associated University Press, 1977, pp. 101-103.

di un pubblico popolare mentre le caratteristiche di organizzazione del Covent Garden e del Drury Lane rimangono legate a stili di vita dei ceti superiori, anche se finiscono inevitabilmente, con il subire quella pressione dal basso che sembra essere il tratto più caratterizzante del periodo.

Nei teatri maggiori manca quella sorta di affiatamento e quel forte senso di solidarietà tra i presenti in sala e tra pubblico e scena che è, viceversa, presente sempre e comunque nelle istituzioni popolari. Le strutture architettoniche dei due teatri ufficiali sono fatte in modo da separare e da tener lontani sala e palcoscenico, ma, in particolare, in modo da tenere gli spettatori più poveri a debita distanza dai « signori »: i loggioni esistono e sono enormi, ma relegati « in a dark gap in the roof » e quasi nascosti alla vista e lontanissimi dal palcoscenico.

Alla separazione fisica va aggiunta l'impossibilità di legami tra pubblico e compagnia teatrale derivante dalla grande complessità di organizzazione delle due istituzioni ufficiali. Covent Garden e Drury Lane mantengono ben tre compagnie teatrali fisse: c'è un *manager* con numerosi collaboratori, c'è un'orchestra composta da un gran numero di orchestrali, c'è uno stuolo enorme di scenografi, falegnami, sarte, addetti alle luci o alle attrezzature sceniche, c'è infine un comitato che cura l'aspetto amministrativo e spesso esamina le opere nuove.

Inoltre la fama e la tradizione che hanno alle spalle li rende comunque il polo di attrazione per autori ed attori non solo di tutta Londra, ma dell'intera Inghilterra. Elemento questo che contribuisce ulteriormente ad impedire la formazione di legami troppo stretti tra scena e platea. La stessa posizione assegnata dalla legge e dalla tradizione ai due teatri ufficiali rende la loro produzione meno libera, poiché obbliga al rispetto di *standards* letterari che in questo particolare periodo, nel caso del dramma, hanno perduto ogni forma di contatto con la realtà sociale e culturale.

Volendo portare il discorso alle estreme conseguenze si può dire che i nuovi abitanti della città nei teatri mag-

giori sono soggetti subalterni dell'evento teatrale che comunque fa riferimento ad una tradizione culturale a loro estranea mentre nei teatri non ufficiali ne sono protagonisti Naturalmente, poiché stiamo parlando di fenomeni culturali, non esiste nulla di così semplice né ci sono separazioni così rigide e schematiche resta fuor di discussione che nei teatri ufficiali esistono una quantità di connessioni con forme della cultura popolare e, viceversa in quelli non ufficiali sono presenti condizionamenti dall'alto

L'osservazione vale anche per tutti gli aspetti della rappresentazione *minor houses* e *penny gaffs* hanno molto in comune fra di loro e sono decisamente diversi dai teatri ufficiali se non altro perché tanto le une quanto gli altri sono in posizione di trasgressione rispetto alla legge ma presentano anche al loro interno differenze sostanziali legate proprio al grado minore o maggiore di dipendenza dalla cultura dominante. Tuttavia tutti gli spettacoli nei teatri non ufficiali possono essere considerati manifestazioni popolari non soltanto perché connotati da una serie di elementi che puntano in questa direzione ma soprattutto perché esiste una serie di connessioni tra le caratteristiche degli spettacoli che si svolgono in questi teatri ed aspetti della cultura delle classi subalterne che, nel periodo in discussione, hanno un valore ed un significato alternativo.

Questi nessi sono molto più chiari nel caso dei *penny gaffs*, mentre nelle *minor houses* presentano caratteri di mediazione molto più evidenti anche se tanto l'uno quanto l'altro tipo di teatri sono sostanzialmente riconducibili ad una stessa area culturale L'esistenza di questi legami così precisi ed anche di tipo così particolare rende legittimo pensare al mondo dello spettacolo come ad uno degli aspetti di una cultura popolare certamente differenziata al suo interno ma nel complesso fortemente unitaria Nel primo Ottocento i fruitori, i partecipanti, l'organizzazione, lo scopo tanto delle fiere, degli eventi musicali che degli sports e degli spettacoli, sono fondamentalmente gli stessi

Ciononostante questa serie di pratiche culturali, che pure contemplano elementi omogenei e che sono ulteriormente unificate dalla necessità politica di difendersi dal

l'attacco delle classi superiori, difficilmente può essere descritta come « cultura tipica della classe operaia ». Continuano anzi a sussistere una tale quantità di connessioni con le forme culturali di altri gruppi sociali che negli stessi strati popolari si sviluppano posizioni molto critiche verso alcune forme mercative viste come lesive della dignità del popolo perché troppo legate al vecchio ordine sociale e, quindi, di ostacolo all'affermarsi della nuova visione del mondo.[109]

All'interno del mondo dello spettacolo una serie di elementi contraddittori, rende estremamente problematico qualsiasi discorso che miri a collegare l'origine e le modalità delle pratiche teatrali alla situazione dei gruppi sociali subalterni. Tutti i teatri non ufficiali partecipano infatti, in maniera particolarmente accentuata alla doppia natura del mondo dello spettacolo: da una parte relazioni con il « Teatro » e l'alta cultura, dall'altra punti di contatto strettissimi con forme di divertimento indiscutibilmente popolari.

In particolare la produzione drammatica, mentre è certamente connessa ad attività specifiche delle classi subalterne sia per quanto riguarda le condizioni della fruizione che le modalità della produzione, è anche percorsa da una serie di elementi — repertorio, linguaggi, contenuti, intrecci — legati a cultura e tradizioni dominanti, nonché a pratiche specifiche del potere: quali le leggi sul monopolio teatrale, quelle sull'ordine pubblico, i regolamenti di polizia. Va sottolineato che nessuno di questi elementi può essere considerato separato dagli altri, giacché in ciascuno di essi si manifesta una pluralità di tendenze contrastanti che però coesistono e si intersecano.

La produzione teatrale nei penny gaffs *e nelle* minor houses

È difficile tracciare una linea di demarcazione netta tra la produzione teatrale in uso nei *penny gaffs* e quella

---

[109] Cfr. H. Cunningham, *op. cit.*, p. 38.

delle *minor houses*. Tutti i teatri non ufficiali hanno infatti un repertorio molto simile ed in tutti lo spettacolo è progettato in modo da favorire e promuovere al massimo la partecipazione del pubblico. Le differenze più notevoli riguardano le modalità della produzione e della fruizione ed anche se non sono tali da diversificare in maniera decisa gli spettacoli nell'uno e nell'altro tipo di teatri, costituiscono, tuttavia un elemento per molti aspetti caratterizzante e specifico della loro produzione teatrale. Nell'un caso e nell'altro tali modalità funzionano in maniera ambivalente: nei *penny gaffs* la mancanza di convenzioni formali rigide, l'accentuato localismo, la strettissima interazione fra scena e platea favoriscono una produzione teatrale che mentre ha scarsa originalità, si avvicina per molti aspetti a modi antichi e contestati di divertirsi ed occupare il tempo libero e, in tal senso ha comunque una sua specificità culturale.

Il maggior grado di commercializzazione delle *minor houses*, da una parte sfuma ed attenua tale specificità, ma dall'altra rappresenta una spinta ed uno stimolo per la ricerca di un rinnovamento nelle forme e nei linguaggi teatrali che certamente non esiste nei *penny gaffs*.

In questi ultimi tutti i numeri sono scelti in base ad un criterio di varietà e di fruibilità diretta ed immediata, in particolare le canzoni sono sempre esempi noti e molto popolari, così da permettere la ripetizione in coro. Nei numeri comici si mettono in ridicolo personaggi noti e chiaramente sgraditi alla comunità (un poliziotto, *a swell*) e si fa ricorso a battute ed espedienti, se si vuole grossolani ma di sicuro effetto. Sottigliezze verbali o di intreccio sono assolutamente sconosciute.

> Comedy is completely proscribed by them [the audience] they must either have the deepest tragedy or the broadest farce [10]

Le farse, in particolare, presentano situazioni di estrema semplicità e permettono l'uso di una comicità elementare,

[10] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 184

e, quindi, molto facilmente decodificabile e fruibile. Valga per tutti uno degli esempi citati da Grant

Tom Snooks — They say the cholera is coming to visit this town.
Harry Finch — Ved and vat about it?
Tom Snooks — Vy it's very alarming
Ned Tims — But voy should they let it come into the town?
Tom Snooks — But how can they keep it out?
Ned Tims — Voy, by giving the toll keeper strict orders not to let it pass the turnpike gate on any account[11].

Si intende che la recitazione, i gesti, la particolare atmosfera di cui si è detto, valgono a conferire a dialoghi di questo tipo una carica comica quasi irresistibile che costituisce per gli osservatori del tipo di Grant fonte di grande meraviglia.

In tutti i numeri la musica come è sempre avvenuto in tutte le forme di divertimento popolare ha larga parte ed abbondano le allusioni e i riferimenti sessuali espliciti. Elemento, quest'ultimo che costituisce un ingrediente di grande successo ma fornisce ampia materia di scandalo ai giornalisti coevi, che appuntano la loro attenzione su questo specifico aspetto della rappresentazione e ne traggono motivo di deplorazione e di condanna[12].

---

[11] *Idem*, p. 180.

[12] « The comic portion of the performance is generally grossly immoral and children of both sexes may be seen laughing at and enjoying allusions of the most unequivocal tendency » (26 May 1838 *coll. Burgess*).

« Every filthy joke or *double entendre* uttered upon the stage was warmly responded by the urchins in the gallery » (Dec. 1836, *coll. Burgess*)

« The songs are out and out, the smuttier the better » (Cfr. H. Mayhew, *op. cit.*, p. 39)

« The performance of a scene whose sole points turns upon the pantomimic imitation of the unrestrained indulgence of the most corrupt appetites of our nature » (*idem*, p. 40)

« A trio sing a song accompanying the scaring words with mimes and gestures and hinted indecencies, that are immensely relished » (H. Jerrold e G. Doré, *London. A Pilgrimage*, London, Grant & Co, 1872, p. 166)

Va notato che i riferimenti al sesso esistono solo in questo tipo di teatri. Con ogni probabilità non c'era niente di rivoluzionario o dirompente nella maniera in cui se ne trattava: se ne faceva sempre cenno in chiave comica e, spesso in canzoni nei modi cioè, tradizionali della cultura popolare. Tuttavia va ricordato che in tutti gli altri tipi di teatro più esposti ai fulmini della censura, in questo stesso periodo l'argomento veniva bandito in misura tale da arrivare a sfiorare il ridicolo. Inoltre tra le caratteristiche negative, che all'epoca si ritenevano proprie dei ceti inferiori, era menzionata « the unbridled sexual licentiousness »[13]. Da questo punto di vista lo spettacolo nei *penny gaffs*, mentre è diverso da quello di tutti gli altri teatri, presenta, invece, carattere di continuità con le forme di divertimento popolare tradizionale in cui la licenza sessuale aveva sempre avuto parte — basti pensare alle *wakes* — tanto che in molti casi aveva fornito lo spunto ed il pretesto per l'abolizione dei divertimenti stessi.

La scelta delle canzoni, delle scene comiche e di varietà in funzione della partecipazione del pubblico è tuttavia ambivalente: può portare, infatti, ed i *penny gaffs* non sfuggono a questo pericolo, ad adagiarsi su formule note e collaudate, alla ripetizione, alla standardizzazione ed all'accettazione passiva di modelli provenienti da altre tradizioni culturali. Neanche il numero principale riesce a sottrarsi a influenze di tale genere.

Per questa parte dello spettacolo non esistevano limiti di genere e gli unici canoni che andavano rispettati erano la varietà — questo numero non andava in scena per più di una sera e qualche volta cambiava nel corso

[13] « The failings of the workers in general may be traced to an unbridled thirst for pleasure, to want of providence and of flexibility in fitting into the social order, to the general inability to sacrifice the pleasure of the moment to a remoter advantage » (F. Engels, « The Condition of the Working Class in England » (1844) in K. Marx, F. Engels, *On Britain*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1962, p. 162. Cfr. anche H. Mayhew, *op. cit.*, vol. I, pp. 2-3.

della stessa serata ed il sensazionalismo era esclusa ogni e qualsiasi raffinatezza nel dialogo, ma ci dovevano essere quanti più colpi di scena ed incidenti possibili e in ogni caso la rappresentazione doveva essere emozionante e ricca di azione. Gli intrecci di cui abbiamo notizia sono quasi tutti di questo tipo, relativamente semplici, ma ricchi di combattimenti, duelli, agnizioni, morti:

A combat took place on the stage, in which one of the combatants is mortally wounded and supposed to expire; then a ghost makes its appearance; a dialogue takes place — scenes are shifted, and the curtain drops, when an afterpiece commences, and everything, in fact, goes on during the performance.[114]

o anche, nel caso di un dramma amoroso si presenta il classico ed eterno triangolo — lui, lei, l'altro — e quindi, passione, gelosia, vendetta, sangue.

The piece was a love one; and the lover goaded on by the violence of the green-eyed monster's operation in his bosom, determined to be revenged both on his rival, and on the mistress of his heart for countenancing the tender advances of anyone but himself. No sooner had he formed his determination than he prepares to carry it into immediate effect. He procures a pair of pistols and a dagger. He loads the former, and concealing them, with the dagger under his cloak, seeks a meeting with the intended victims. That meeting he soon gets; he discovers them both together in very earnest and affectionate conversation. He discharges one pistol at his rival, and the other at his sweetheart, and then plunges the dagger into his own bosom.[115]

La necessità di continuo cambiamento, la mancanza di organizzazione e la relativa esiguità o addirittura assenza di preparazione anche per il numero principale dello spettacolo, inducono a far ricorso ad un repertorio che comprende ogni genere di dramma e melodramma. Si va da *The Fall of Algiers*, a *The Demon Chief*, da *Jane Shore*

---

[114] Dalla collezione Burgess. Il dramma di cui si parla è *The Hag of the Mountains*. Union Hall, 1838.

[115] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, pp. 179-180.

a *Jack Sheppard*, senza alcuna preoccupazione della provenienza o della novità del tipo di dramma o del suo contenuto e traendo a piene mani dalla storia antica e recente, dalle ballate, dalle leggende, dal repertorio dei teatri ufficiali e minori con una forte predilezione per i drammi di sangue e per la presentazione di tragedie shakespeariane. In quest'ultimo caso si infrange in maniera chiara il dettato legislativo in materia di rappresentazioni teatrali e si conferma, ove ce ne fosse bisogno, il carattere fuori legge dei *penny gaffs*. L'influsso della cultura ufficiale è più che evidente tanto più che in questo periodo è in corso un'opera di rivalutazione dei drammi di Shakespeare e di monumentalizzazione e glorificazione della sua figura di poeta e di artista. Tuttavia lo Shakespeare dei *penny gaffs* non ha niente o ben poco in comune con lo Shakespeare della cultura ufficiale. Anche questi drammi, infatti, vengono adattati alle esigenze di rapidità e di brevità proprie degli spettacoli in questi teatri.

Quello che rimane degli originali è la storia o l'idea, usata come nucleo di un'azione scenica che mira a produrre terrore, sgomento, stupore o ammirazione, facendo uso di mezzi poveri e facendo leva sui sentimenti più elementari. Scompare quasi per intero o in larga parte il testo e con esso buona parte dell'aura letteraria e rimangono gli intrecci appassionati, pieni di tradimenti, vendetta, gelosia, amore, complotti e ricchi di duelli, assassinii, battaglie, colpi di scena.

Le parole sono poche o molte a seconda dell'estro degli attori, ma i gesti esasperati e caricati, le grida, la musica, la danza, le canzoni non mancano. Gli attori sono liberi di scegliere e di rappresentare le scene che ritengono più interessanti e più adatte al proprio temperamento. Iago potrà o non potrà compiere la sua lenta opera di corruzione, ma certamente Otello roteando funestamente gli occhi ucciderà Desdemona per disperarsi ed uccidersi

[114] Cfr. i diversi articoli di giornale e le locandine contenuti nella collezione Burgess.

nella maniera più violenta e clamorosa subito dopo, Macbeth non avrà molto tempo per mostrarsi indeciso ma incontrerà sicuramente le streghe e l'ombra di Banquo, Riccardo III duellerà a lungo e furiosamente nella scena finale anche se probabilmente non avrà tempo per fare altro [16]. Allo stesso modo *Hamlet, The Merchant of Venice, Romeo and Juliet, King Lear* vengono raccontati e rivissuti secondo parametri che prescindono dalla tradizione accademica e si collegano piuttosto ai modi di una cultura che più che la raffinatezza estetica apprezza l'immediatezza e la possibilità di partecipazione della comunicazione teatrale.

Non a caso anche nelle tragedie shakespeariane si fa ampio uso del dialetto. Questo aspetto provoca veri e propri moti di orrore e repulsione sulla stampa. « They [the actors] murder the Queen's English much more remorselessly than they do their heroes » [17] ma aumenta le possibilità di comprensione e quindi di partecipazione del pubblico.

Le condizioni strutturali della rappresentazione, e cioè le caratteristiche fisiche e spaziali dei teatri e dell'organizzazione teatrale, l'omogeneità tra pubblico e platea e le possibilità reciproche di influenza sono, cioè, tali che anche testi con valenze culturali particolarmente intense vengono modificati in una direzione sicuramente locale e popolare. Da questo punto di vista le rappresentazioni shakespeariane nei *penny gaffs* mostrano in maniera evidente come le condizioni della rappresentazione e della ricezione in questi teatri rendano difficile il distacco dal dominio della cultura letteraria ma allo stesso tempo contengano elementi che tendono a volgere la rappresentazione in una direzione sicuramente opposta. La produzione drammatica dei *penny gaffs*, in altre parole, mantiene per molti versi il carattere di subalternità che la legge assegna agli spettacoli non presentati nei teatri ufficiali, ma i vincoli ed i nessi con la cultura popolare sono talmente forti da riu-

[17] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 177

scire a stravolgere i caratteri di tale subalternità attraverso un processo di appropriazione, la dipendenza si trasforma sia pure per un periodo brevissimo in alternatività.

Nelle *minor houses* i vincoli di natura organizzativa ed economica impongono un rispetto delle regole e delle convenzioni teatrali, letterarie e in certa misura, anche mondane sconosciuto nei *penny gaffs*. Allo stesso tempo la necessità di contemperare tale rispetto con l'esigenza di fare dello spettacolo un'impresa economicamente produttiva in relazione a fruitori nuovi e di provenienza culturale varia e, comunque, diversa da quella tradizionale, fa sì che ci sia uno sforzo molto più marcato nella ricerca di forme teatrali che riescano a soddisfare ed attirare i nuovi spettatori ma lasciano uno spiraglio alla possibilità di attrarre un pubblico diverso. Il tentativo di mediazione, così evidente anche nelle caratteristiche strutturali di questi teatri, è in questo caso estremamente produttivo, perché determina l'abbandono delle forme tradizionali e allo stesso tempo, porta alla continua ricerca dell'espediente, della formula, dello stratagemma che possano rappresentare un punto di incontro tra la tradizione e la novità, tra le attese di un pubblico non avvezzo a sottigliezze letterarie e quelle di eventuali spettatori socialmente più elevati e culturalmente più sofisticati.

Ne risulta una intensa creatività che dà vita a forme ibride ed a tentativi incoerenti, ma tocca tutti gli aspetti dello spettacolo in un continuo sforzo di rinnovamento. È in questo periodo ed in questi teatri che la scenografia, la scenotecnica, l'illuminazione, i costumi, il trucco, la recitazione escono da una fase per così dire primitiva o, se si vuole pre-industriale ed arrivano ad un grado di perfezione che se non è paragonabile a quella della seconda metà del secolo, tuttavia prelude e pone le basi di tale ulteriore progresso. La sperimentazione in questi diversi campi è molto spesso povera condotta su base empirica, affidata all'iniziativa ed all'ingegnosità dei singoli operatori teatrali ed i risultati sono altrettanto spesso ben lontani dalla perfezione.

Basta sfogliare le memorie d'epoca per avere un lungo

elenco di casi esilaranti o anche tragici: scene che vengono montate nel verso sbagliato o parti di scene diverse messe insieme grazie all'uso dei nuovi meccanismi, fantasmi o apparizioni impossibilitati a fare il proprio ingresso in scena da botole ostinatamente chiuse, meccanismi estremamente ingegnosi o elaborati che si rifiutano di funzionare o lo fanno fuori tempo, elaborate costruzioni che crollano sotto il peso degli attori, animali ammaestrati che decidono che è arrivata l'ora della disobbedienza, costumi fuori misura che mandano a gambe levate l'attore nel bel mezzo di una scena tragica e così via. Gli incidenti e gli imprevisti rappresentano la norma, piuttosto che l'eccezione e la grandissima maggioranza degli spettacoli nelle *minor houses* è tutt'altro che inappuntabile da questo punto di vista.

Ciononostante i tentativi di innovazione sono continui e costanti e così diffusi da produrre in complesso risultati notevoli. È in questo periodo ed in questi teatri che si fa strada anche se in maniera inconsapevole, l'idea di azione drammatica come comunicazione basata sull'intera gamma dei linguaggi visuali ed auditivi usati in rapporto di reciproca complementarietà. Lo spazio dedicato alla rappresentazione si trasforma, acquista profondità e pluridimensionalità. Il primo è il Sadler's Wells che usa una vera e propria piscina in cui navi in miniatura si affrontano e si combattono ed eroici marinai si tuffano per salvare la patria o un'eroina perseguitata, prosegue lo Astley's in cui la pista per i cavalli si trasforma in palcoscenico, sul quale sono comunque possibili acrobatiche evoluzioni equestri legate e giustificate da un intreccio, non importa quanto improbabile o pretestuoso. Sulla stessa linea si muovono tutti i teatri non ufficiali che nel tentativo di creare un'illusione scenica che possa stupire e abbagliare adottano con prontezza tutte le innovazioni tecnologiche. Ai grandi fondali dipinti di fine Settecento si affiancano fondali parzialmente mobili, che con una serie di tecniche sempre più perfezionate possono essere sostituiti con la massima rapidità. È noto, ad esempio, che ne la pantomima ci sono molteplici cambiamenti di scena che hanno luogo ad un

tocco del magico bastone di Arlecchino.[41] Lo sfondo può inoltre rappresentare una scena in movimento: ingegnosi congegni meccanici come il diorama — un gran fondale dipinto con varie scene di uno stesso paesaggio e montato su rulli in modo che le scene possano apparire in successione — permettono effetti di tipo cinematografico. Gli stessi effetti sono ottenuti anche con tecniche di altro genere: i fondali, infatti, dipinti su tessuti leggeri con speciali vernici trasparenti anziché su canapa con colori opachi, ed illuminati in successione dalla parte anteriore e da quella posteriore possono presentare in maniera straordinariamente realistica, almeno per l'epoca, scene di incendi, di albe, di tramonti, apparizione di spettri o di oggetti, mutar di forme di oggetti presenti sulla scena. Ancora, come accade in *The Flying Dutchman* (E. Fitzball, Adelphi, 1829) si può usare una lanterna magica per proiettare immagini di oggetti o panorami altrimenti irriproducibili.

Lo spazio scenico si dilata inoltre anche in senso letterale ed acquista una dimensione verticale in alto ed in basso sì da poter ospitare i congegni meccanici e le attrezzature sempre più complesse di cui si è detto o anche da nascondere alla vista del pubblico scene già predisposte in tutti i più minuti dettagli (le cosiddette *set scenes*), fino al momento in cui devono essere usate o anche più semplicemente in modo da permettere la discesa dall'alto di fate, angeli, spiriti benevoli o l'apparire dal basso attraverso botole attrezzate con particolari congegni, di spettri, demoni, essere soprannaturali e dannati.

La struttura scenografica da fissa diventa mobile, da pittorica costruttiva, la scena si popola di oggetti, si arricchisce di accessori e soprattutto, è chiamata a concorrere allo spettacolo: gli attori non avanzano sul proscenio per declamare i propri versi ma si muovono all'interno della scena, si nascondono dietro alberi o tende, fuggono e vengono inseguiti sotto le volte di castelli gotici, entrano ed

[41] Cfr. la voce 'trickworks' in Phyllis Hartnoll (a cura di) *The Oxford Companion to the Theatre*, 3rd ed., London, Oxford University Press, 1967.

escono da povere case o ricche magioni, si calano dalle finestre, si arrampicano su scale, avanzano nella tempesta e nella neve. La possibilità di riprodurre la realtà circostante affascina quanto quella di proporre ambienti esotici, fantastici, immaginari o lontani nel tempo e la scenografia dell'epoca oscilla tra una tendenza a irreali grandiosità e a minuziose verosimiglianze. Non è un caso se si arrivano ad escogitare soluzioni come la scena multipla di *Jonathan Bradford* (E. Fitzball, Surrey, 1833) che presentando in contemporanea l'azione in quattro stanze di uno stesso edificio, permette di soddisfare ad uno stesso tempo l'esigenza di spettacolarità e quella di realismo. Al di là dei risultati effettivamente raggiunti questa maniera di considerare la scenografia ed il palcoscenico è la premessa imprescindibile tanto del teatro illusionista di fine secolo quanto di molte delle forme di rifiuto della verosimiglianza scenica.

In questo stesso periodo ed in questi stessi teatri l'illuminazione entra a far parte della retorica teatrale. I teatri minori — rispettivamente l'Olympic all'esterno e nelle parti riservate al pubblico (30 Oct. 1815) e il Lyceum sul palcoscenico (6 Aug. 1817) — sono i primi ad adottare l'illuminazione a gas[19] che nel giro di dieci anni, tra il 1817 e il 1827, sostituisce quasi universalmente le lampade ad olio ed i grandi candelieri del teatro settecentesco. Sofisticati e complessi sistemi di becchi e di condutture permettono di illuminare sezioni diverse del palcoscenico e della sala o di variare l'intensità dell'illuminazione. Del gas affascina ed è amato soprattutto lo splendore, la luce viva e brillante, ma fino all'avvento di Irving questo tipo di illuminazione è usato soltanto per rappresentare o riprodurre le condizioni di luce in cui si svolge l'azione. Per gli effetti speciali si fa ricorso a lampade al calcio che danno una luce meno cruda e più sfumata.

La maggiore intensità della luce provoca la necessità

---

[19] Olympic e Lyceum sono seguiti dal Drury Lane che è il primo teatro illuminato a gas (6 Sept. 1817) sia sul palcoscenico che nelle sezioni riservate al pubblico.

di sperimentare nuove tecniche di trucco e di raffinare quelle esistenti alle polveri chimiche o naturali in uso fino a tutto il Settecento si aggiunge una base grassa che permette effetti più naturali e variati[120] e che anticipa e prelude le tecniche di trucco moderne e contemporanee.

Contemporaneamente nel campo dei costumi, si abbandona completamente l'uso di costumi anacronistici. In alcuni generi teatrali come il melodramma e la pantomima i costumi sono fortemente stilizzati e sono segni precisi di identificazione dei diversi personaggi, per altri generi come l'*extravaganza* il *burlesque* e la parte iniziale e finale della pantomima, il principio che domina è quello della varietà e della ricchezza, per altri ancora come la tragedia e la commedia, si fa strada l'idea di naturalezza e di accuratezza storica. Fino al 1850 non c'è una tendenza unitaria o prevalente. Se si esclude una predilezione diffusa per lo splendore e la varietà, si oscilla tra la tendenza al realismo e l'uso di costumi simbolici, ma anche in questo caso c'è un progresso reale che si concreta in un ampliamento ed in un arricchimento dei codici scenici.

Le singole innovazioni in questi campi certamente positive in se stesse, sono tuttavia anche più apprezzabili in quanto parte di uno sforzo complessivo di rinnovamento. Nelle *minor houses* si mette in scena di tutto dalle canzoni ai numeri di acrobazia al balletto, alla farsa, alle commedie, alle tragedie, ma non tutto è sullo stesso piano. Solo alcune di queste forme sono considerate centrali nell'economia dello spettacolo: le canzoni, il balletto, molto spesso anche le farse, sono dei semplici

[120] Il manuale di Leman T. Rede, *The Road to the Stage*, cit., nei suoi consigli agli aspiranti attori nel parlare del trucco per l'anno 1827 specifica che « the late Mr Knight (1774-1826) used to cover his check with a thin coat of pomatum and paint upon it, without rubbing the face dry but this which he effected cleverly may be found difficult to perform where it is necessary to have a powerful colour, as in Country boys Clowns etc., it is decidedly the proper method » (p. 32). È chiaro, quindi, che questa tecnica era ben conosciuta ed usata anche se ancora in via di sperimentazione.

riempitivi che possono essere aggiunti o anche aboliti senza un annuncio preventivo. Nello spettacolo sono sempre compresi numeri di varia natura, ma la parte centrale, quella su cui si appuntano le attese del pubblico e le speranze di successo di autori e *manager* è costituita da un pezzo *serio*.

L'insoddisfazione diffusa rispetto alle forme drammatiche tradizionali, il desiderio di incessante novità del pubblico, la necessità di aggirare la legge senza infrangerla in maniera troppo clamorosa ed evidente, fanno sì che la fantasia di *managers* ed autori si scateni nell'invenzione di generi drammatici che siano almeno nel nome nuovi e diversi rispetto a quelli già esistenti. E così accanto alle tragedie, alle commedie, all'opera, alle tragicommedie compaiono nei programmi teatrali dell'epoca *burlesques, extravaganzas, vaudevilles, duologues, spectacles, equestrian dramas*... e l'elenco potrebbe continuare fino ad arrivare agli 85 generi drammatici diversi elencati da A. Nicoll per il periodo tra il 1800 ed il 1850. Una tale varietà non corrisponde ad un'effettiva ricchezza: molto spesso la vera novità e diversità consiste solo nel nome. Tuttavia anche questa molteplicità di denominazioni, se vista nel generale contesto di innovazione può essere interpretata come un segno di quella creatività che rozza e frammentaria quanto si vuole, sembra comunque essere la caratteristica degli spettacoli in questi teatri.

Tale creatività trova la sua espressione più compiuta e la sua forma più originale nella realizzazione dei due generi teatrali più apprezzati e diffusi del periodo: la pantomima ed il melodramma. Nell'uno e nell'altro caso non c'è novità assoluta: la pantomima è un'eredità del teatro inglese del XVIII secolo, il melodramma è importato dalla Francia. Tuttavia tali forme, pur conservando i legami di origine, assumono connotazioni molto specifiche che permettono di parlare sia dell'una che dell'altro come di produzioni autonome di questo periodo e di questi teatri.

In modi diversi, ma complementari ciascuna di queste due forme, come si cercherà di dimostrare, rappresenta un tentativo in certa misura autonomo ed alternativo di

rendere leggibili e comprensibili le nuove realtà determinate dalla Rivoluzione Industriale. In questo senso la presenza del pubblico del primo Ottocento si rivela un elemento determinante, perché è sulle attese, sulle esperienze culturali, sui desideri, sulle aspirazioni dei nuovi spettatori che si modellano e si forgiano tanto l'uno quanto l'altra. Non a caso come si preciserà, pantomima e melodramma presentano numerose analogie nella struttura e nei linguaggi anche se il principio organizzatore è comico nel primo caso serio nel secondo e, come tale completamente diverso.

Cap II

FORME E LINGUAGGI DEL TEATRO POPOLARE

La pantomima

All'inizio dell'Ottocento la struttura della pantomima è già perfettamente formata e perfettamente prevedibile in tutti i suoi passaggi ed i suoi sviluppi. L'azione segue uno schema fisso ed altrettanto fissi sono i personaggi mentre l'ambientazione può variare: si attinge al mondo della mitologia classica, della storia, delle fiabe infantili, delle leggende tradizionali, ma ciascuna pantomima è composta da cinque parti che si susseguono nello stesso ordine. Nella prima, detta *opening*, c'è un giovane che ama, riamato, una fanciulla. Desiderano sposarsi, ma il loro desiderio è frustrato dal padre di lei o dal suo geloso tutore o da un mago cattivo che preferisce invece, quasi sempre per ragioni economiche o sociali, un altro corteggiatore. Senza saperlo i due innamorati prestano soccorso ad uno spirito buono (quasi sempre una fata) che si è presentato sotto mentite spoglie per metterli alla prova. Data l'opposizione del padre i due innamorati progettano la fuga. Il loro piano è però sventato dal corteggiatore rivale, dal servo del padre o da un mago cattivo che ne viene a conoscenza e fa' sì che essi vengano catturati.

L'apparizione della fata buona chiude questa sezione e dà inizio a quella che segue, la cosiddetta *transformation scene*. La fata buona rimprovera il padre per il suo atteggiamento ostile, canta o pronunzia un incantesimo e con la sua bacchetta magica cambia la bella in Colombina, una fanciulla tutta delicatezza e femminilità ed il suo innamorato in Arlecchino, agile, deciso, energico nella difesa della sua bella, ma anche poco rispettoso dell'autorità costituita, ghiottone, furfante, il padre in Pantalone, un vecchio bizzoso, aggressivo, avaro, il rivale (l'unico carattere non fisso) in un damerino azzimato, frivolo, stupido, svenevole. Dalla seconda metà del secolo XIX questa scena ha finito con l'essere l'occasione principale per presentare ogni sorta di meraviglie scenografiche. In realtà fino al

1850 circa la trasformazione riguarda soltanto i personaggi che perdono le enormi teste di cartapesta e gli abiti splendidi che indossano nella prima parte.

Ciascun personaggio è immediatamente riconoscibile dal costume che indossa e che nella prima metà dell'Ottocento subisce pochissime modifiche. Altro elemento essenziale della scena della trasformazione è il bastone o spada che la fata dà ad Arlecchino e che ha poteri magici: con esso si possono immobilizzare gli avversari o costringerli a compiere le più strane azioni o anche si possono animare e trasformare gli oggetti.

Con la consegna del bastone ha inizio la terza sezione, la *harlequinade*. Arlecchino e Colombina fuggono inseguiti da Pantalone e dal suo servo. Ad un tocco del magico bastone avvengono le trasformazioni e i cambiamenti più incredibili: gli oggetti volano, si animano, diventano trappole o mezzi di fuga. Ad un certo punto, e siamo alla penultima sezione ambientata in una grotta, in una buia foresta, in una torre desolata, comunque in un luogo buio e chiuso (questa parte è detta *dark scene*) Arlecchino per abbracciare Colombina si distrae e perde il suo bastone. Gli innamorati sono nuovamente catturati e stanno per essere separati per sempre. Ricompare la fata buona e restituisce il suo bastone ad Arlecchino trasportando poi tutti i personaggi in un luogo splendido e lontano: il suo palazzo o un altro posto incantato e meraviglioso.

Nella sezione che segue (*restoration scene*) tutti tornano ad assumere l'identità iniziale e si opera una riconciliazione generale tra gli innamorati e gli inseguitori. L'amore trionfa nel massimo splendore possibile di luci, di suoni, di colori.

L'esistenza di un preciso congegno strutturale libera la pantomima da qualsiasi pretesa illusionistica e da qualsiasi obbligo di razionalità. Per il pubblico la coerenza di questa forma drammatica non sta nello sviluppo logico dell'azione ma piuttosto nel rispetto dei passaggi obbligati. In questo modo la stilizzazione dell'intreccio permette l'unione degli elementi più eterogenei e disparati a cui fornisce un senso ed un ordine. Dal punto di vista della pro-

dizione ciò significa poter far uso di tutto quanto di meglio ogni singolo teatro ha a disposizione in materia di attori danzatori, trucchi ed effetti scenografici, ma anche della capacità di inventiva di tutti gli appartenenti alla compagnia teatrale dai falegnami, ai musicisti, agli scenografi Mai si pensa alla pantomima come ad un genere letterario né a la produzione della pantomima come opera di un singolo La messa in scena e la preparazione di questo tipo di spettacolo sono un lavoro collettivo che coinvolge tutta la compagnia in misura non predeterminata, ma legata piuttosto alle capacità ed alla popolarità dei singoli.

L'autore del copione fornisce un'idea in qualche modo unificante ma l'idea stessa viene poi adattata, modificata, rielaborata dal coreografo (molto spesso l'attore che impersona Arlecchino), dagli scenografi, dagli attori dal *manager* La pantomima è fin dalle sue origini una forma drammatica che ha carattere collettivo ed artigianale, che vive essenzialmente nella realizzazione scenica che è dominata largamente anche se non in maniera assoluta da linguaggi non verbali.

La libertà da obblighi e tradizioni di natura accademica e letteraria, la possibilità di mescolanza fantastica di elementi eterogenei l'estrema chiarezza e leggibilità dei linguaggi usati lo spazio riservato alla creatività di tutti gli appartenenti alla compagnia teatrale in un momento in cui, come si è detto, sono in atto nel teatro una serie di cambiamenti che vanno in questa direzione ne fanno uno dei generi più amati e più diffusi dell'inizio dell'Ottocento

Come il melodramma, la pantomima può essere forgiata interamente sulle attese del pubblico e, contemporaneamente sulla disponibilità di uomini e mezzi dei singoli teatri Allo stesso tempo la non-verbalità dei suoi linguaggi permette di rimanere entro quei limiti stabiliti dalla legge che per i *managers* teatrali rappresentano un incubo costante anche se volutamente ignorato.

Negli anni tra il 1800 e il 1830 la popolarità di questa forma teatrale in termini di presenza di pubblico e di nu-

mero di spettacoli raggiunge il suo massimo splendore [121]. In tale periodo e, successivamente, dopo il 1830, la struttura della pantomima mantiene tutte le sue diverse sezioni — *opening, transformation scene, harlequinade, dark scene, restoration scene* —, ma subisce una serie di trasformazioni che non riguardano il numero e la successione delle diverse parti, ma il loro rapporto quantitativo e la loro importanza.

Fino a la fine del Settecento i due intrecci, serio e comico, hanno uguale spazio. La presentazione del mondo fantastico ma ordinato ed idealizzato, in cui è possibile l'amore puro ed appassionato proprio di ogni *opening* è bilanciata dalla presentazione nella *harlequinade* di un mondo disordinato e caotico, governato dalle leggi della casualità e dell'eccesso, e conclusa dallo scioglimento finale in cui si raggiunge un compromesso tra i due mondi contrapposti.

Questa sorta di equilibrio alla fine del Settecento si rompe e per trent'anni l'intreccio comico ha il sopravvento per essere successivamente messo da parte e decadere a favore di quello fantastico. All'inizio del secolo XIX il principio organizzatore della pantomima è la comicità, ma a partire dagli anni '30 e con maggiore decisione dopo la metà del secolo la spettacolarità assume un'importanza centrale. Queste variazioni sono estremamente significative per il modo in cui sono articolate e si collegano ai mutamenti in atto nel mondo del teatro. Nel periodo in discussione esse sono tali da connotare questa forma tea-

---

121 I periodi di presentazione delle pantomime variano a seconda del tipo di teatro: i teatri ufficiali ed i teatri minori presentano una pantomima il 9 novembre (il cosiddetto Lord Mayor's Day) e successivamente il 26 dicembre la grande novità della stagione che, in caso di successo, va in scena fino alla metà di febbraio. Le cosiddette *Summer minor houses* inaugurano la stagione il lunedì di Pasqua con una pantomima che si trova spesso a dover competere con la ripresa delle pantomime natalizie rimesse in scena e perfezionate dai teatri d'inverno. Nella prima metà di luglio inoltre, si mettono in scena nuove pantomime. Solo a partire dal 1848 la presentazione di pantomime si limita al periodo natalizio.

trale come specifica rispetto alla tradizione di genere. L'azione infatti, continua ad essere scandita dalla successione inganno/smascheramento, così come è nella tradizione [122], ma lo spazio drammatico di gran lunga più ampio viene assegnato all'inganno. Alla *harlequinade* sono devolute la maggioranza delle scene (da sei a dodici su un totale che varia da dodici a venti) ed in essa si concentrano la maggior parte degli espedienti e dei trucchi scenografici, delle canzoni comiche, delle trovate acrobatiche. Nella *harlequinade*, inoltre si introduce un personaggio nuovo — il *Clown* — che ne diventa il protagonista soppiantando quasi completamente Arlecchino [123].

Basandosi sullo schema pre-esistente e largamente collaudato gli scrittori di pantomime organizzano di volta in volta un discorso che tocca tutti gli argomenti del giorno da quelli più frivoli a quelli più seri: ci sono pantomime in cui si parla delle guerre contro la Francia, delle manie di eleganza dei circoli aristocratici, delle conquiste imperiali dell'Inghilterra, delle ultime scoperte tecnologiche, delle più recenti mode teatrali. Fatta eccezione per gli argomenti religiosi e più strettamente politici, le pantomime hanno un'ampiezza di argomenti e di ambientazione paragonabile soltanto a quella del melodramma contemporaneo. Molto più di quest'ultimo le pantomime sono legate all'attualità dei soggetti.

Il trattamento che tutti questi argomenti ricevono nelle diverse sezioni della pantomima è comunque di tipo comico. La comicità tanto dell'*opening* quanto della *harle-*

---

[122] Cfr. V. Papetti, *Arlecchino a Londra*, Napoli, Quaderni degli Annali dell'I.U.O., n. 13, 1977, p. 72.

[123] L'ampliamento di questa sezione e la centralità di questo ruolo sono spesso attribuiti alla presenza sulla scena di Joseph Grimaldi, attivo tra il 1806 e il 1823. Senza voler disconoscere l'importanza di quest'attore va tuttavia rilevato che si tratta in ogni caso di un processo già in atto prima del suo avvento: il *Clown* esiste già alla fine del Settecento e nello stesso periodo la *harlequinade* assume maggior rilievo. Grimaldi quindi intanto riesce ad avere un'influenza ampia e per certi aspetti decisiva sullo sviluppo della pantomima, in quanto porta a perfezione ed a compimento una serie di innovazioni in linea con tendenze già esistenti.

quinade è in ogni caso affidata a mezzi visivi, ma di tipo profondamente diverso e soprattutto, ha un diverso peso ed una diversa importanza nell'una e nell'altra sezione. Mentre nel *opening* si presentano scenari magici ed incantati spesso habeschi, resi suggestivi da luci, da grandi fondali dipinti di spettacolare bellezza, da cortei e processioni e la comicità nasce soprattutto dall'incongruenza tra l'atmosfera incantata e magica e il comportamento dei personaggi nella *harlequinade* spettacolarità e comicità sono legate da un rapporto di integrazione e complementarietà. Più che ad effetti pittorici o a giochi di luce la spettacolarità si affida in questa sezione a ingegnosi trucchi scenici e a macchine teatrali che riescono a produrre continue trasformazioni degli oggetti e delle scene stesse, da tali trasformazioni nascono situazioni paradossali ed estremamente comiche.

Harlequin and Mother Goose (Covent Garden 1806), una pietra miliare del genere e del periodo [24], si apre così:

> A Village, with storm, & c.; Sunset, [...] During the storm *Mother Goose* has raised, she is seen descending from the skies mounted on a gander; after the storm the clouds disperse, and a Rainbow is seen, the Sun rises gradually, & c., & c., its golden beams are finely reflected on the window of the Church (*Sc. I*)

L'intera scena iniziale è affidata, come si vede, alla scenografia adoperata come linguaggio autonomo e con funzione esclusivamente ornamentale. L'incanto è rotto dallo *Squire* il pretendente favorito dal padre della bella, il quale oltre ad essere, ovviamente, malvagio è anche vedovo e comincia a colpire con la frusta la tomba della prima moglie cantando versi di un umorismo piuttosto

[24] I testi delle pantomime esistono quasi esclusivamente sotto forma di libretti di « Songs, Choruses, Recitations together with a description of the scenes », che naturalmente descrivono la messa in scena in maniera sommaria. Sull'argomento cfr. D. Mayer III, « Note on Pantomime Sources » in *Harlequin in his Element*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1969, pp. 365-368, uno dei libri più utili e più completi sull'argomento in particolare per il periodo 1800-1836.

macabro. Alla fine la tomba si apre e ne esce il fantasma della moglie stessa « clad in white satin and with poppy ribbons », che irritatissima lo minaccia con la mano terrorizzandolo.

Nella stessa pantomima la *harlequinade* inizia con una scena altrettanto spettacolare: Arlecchino salta nel quadrante di un orologio e le trasformazioni che seguono servono a dar vita ad una sequenza comica:

> Harlequin [...] leaps through the face of the clock, which immediately presents *a Sportsman* with his gun cocked — *the Clown* opens the clock door, and a little *Harlequin* appears as the pendulum, *the Clown* saying « *Present! Fire!* » the *Sportsman* lets off his piece, the *Clown* falls down (Sc. 4).

Portando il discorso alle estreme conseguenze, si può addirittura dire che l'*opening* è in larga parte prerogativa degli scenografi, mentre la *harlequinade* vede il trionfo della ingegnosità meccanica dei falegnami e degli attrezzisti di teatro. Mentre nella prima sezione inoltre c'è una sorta di alternatività e di alternanza tra spettacolarità e comicità, nella *harlequinade* l'elemento comico ha comunque un'importanza centrale e non esistono effetti spettacolari usati in maniera autonoma.

Il diorama, un mezzo spettacolare per eccellenza, viene presentato per la prima volta in una *harlequinade* (*Harlequin and Friar Bacon or the Brazen Head*, Covent Garden 1820)[125], ma trasferito nel giro di due o tre anni nell'*opening*. Nel passaggio cambia funzione: da pretesto per scene comiche a mezzo didattico e propagandistico. Uno dei *topoi* classici della *harlequinade* degli anni 20 è la trasvolata in pallone del *clown* e di Arlecchino, che serve a presentare un magnifico diorama con una successione di paesaggi visti dall'alto, ma soprattutto le scene di comicissimo terrore indotte da tale vista. Nell'*opening*, al contrario, prevalgono le qualità puramente illustrative oltre che ornamentali del diorama stesso che viene usato con intenti sempre più dichiaratamente didascalici soprattutto

[125] La notizia è riportata in *The Times*, 27 Dec. 1820.

per mostrare con puntigliosa accuratezza e verosimiglianza paesi lontani fino ad arrivare alla minuziosa ricostruzione pittorica delle cascate del Niagara in *Jack in the Box, or Harlequin of the Hidden Island* (Drury Lane, 1829) in cui l'effetto-verità è sottolineato dall'uso di ben 39 tonnellate di acqua.

Tali differenze pur notevoli, rimarrebbero tuttavia marginali e prive di una vera importanza, se tra le due sezioni non esistesse una differenza più profonda e sostanziale di cui il diverso rapporto tra comicità e spettacolarità non è che un sintomo, per quanto vistoso ed evidente. Ciò che veramente distingue l'*opening* dalla *harlequinade* è l'esistenza di un filo logico, di un vero e proprio intreccio, saldamente inserito in una visione globale che scorge nel mondo così come è organizzato ordine e razionalità. Sempre in *Harlequin and Mother Goose* all'interno dell'intreccio fantastico viene presentata una comunità rurale organizzata secondo una precisa gerarchia che non viene assolutamente contestata e messa in discussione.

Al contrario la *harlequinade*, e il personaggio che ne diviene protagonista, il *clown*, sono caratterizzati da una serie di tratti apparentemente senza senso, ma che nascono da una visione del mondo in cui l'ordine e il regime abituale sono cancellati. Al *clown* è permessa ogni sorta di licenza e di sovvertimento delle regole: le buone maniere, le distinzioni di classe, il rispetto dell'autorità, le convenzioni sociali gli sono ignote. Continuamente si ribella contro le consuetudini e mette in ridicolo le pretese di integrità morale o di raffinatezza formale degli altri personaggi. Il sacro principio della proprietà privata gli è del tutto indifferente: i beni altrui vengono ridotti in pezzi se fragili, indossati o usati, se di suo gusto, dipinti o sfigurati se è impossibile impadronirsene. Se trova del cibo a portata di mano lo divora, indipendentemente dalla quantità: dopo averlo si intende rubato se appartiene a qualcun altro. Altrettanto trascurabile sono ai suoi occhi la virtù e la modestia femminili: se c'è una donna nei paraggi giovane o vecchia, bella o brutta, il *clown* non esita a corteggiarla, circuirla, tentare di sedurla, impenetrabile

ad ogni rifiuto, insensibile ed indifferente ad ogni ripulsa. La legge non lo preoccupa affatto anche se quando sta per essere catturato ha accessi di vero terrore. È vigliacco, bugiardo, impostore, ladro, traditore, ma non conosce senso di colpa, vergogna o pentimento. Riesce ad umiliare i prepotenti, i crudeli, i presuntuosi, le punizioni in cui incorre sono rumorose, comiche, brevissime. È comunque il vero trionfatore e il vero protagonista della *harlequinade*.

Il *clown* è un abitante della città. Al camiciotto e alla parrucca rossa del contadino, propri di le pantomime di fine Settecento sostituisce un abito multicolore, stravagante, riccamente guarnito, accompagnato da una parrucca calva con strani ciuffetti di capelli e da un trucco in cui risalta il viso bianchissimo imbrattato di rosso. Il cambiamento di costume segnala in maniera visibile il completo cambiamento di carattere: non più un uomo di campagna rustico e semplice come vorrebbe il suo nome (la parola *clown* deriva dal latino *colonus* = contadino), servo sciocco di Pantalone e facile zimbello degli scherzi di Arlecchino e Colombina, ma un personaggio del tutto indipendente ed anarchico, grottesco e sogghignante, che talora insegue Arlecchino, altre volte diventa suo alleato, ma in ogni caso intraprende una serie di azioni del tutto indipendenti e sconclusionate. L'attore che lo crea o lo porta a perfezione, ma con il quale, in ogni caso, viene identificato, tanto da assumerne il nome *Joey* è Joseph Grimaldi, un comico che nasce e vive tutta la sua vita a Londra.

Il contesto in cui si esplica l'azione del *clown* e si svolge la maggior parte della *harlequinade* è allo stesso tempo estremamente riconoscibile e completamente fantastico. La fuga ed il relativo inseguimento, infatti, si svolgono come è tradizione, con il passaggio rapidissimo da un luogo all'altro senza che i diversi luoghi abbiano tra di loro la minima affinità se non quella resa necessaria dalle limitazioni tecniche. Nella pantomima primo ottocentesca l'ambientazione è prevalentemente urbana. In *Harlequin and Mother Goose* su dodici scene della *harlequinade*, cinque sono sicuramente urbane: nelle pantomime successive, le scene di ambientazione rurale diminuiscono

sempre più di numero, mentre la città compare con frequenza sempre maggiore. La città della pantomima non è una città qualsiasi astratta o ideale: ma Londra, la capitale, la metropoli per antonomasia.

Già in *Harlequin and Mother Goose* ci sono luoghi londinesi ben precisi come « Golden Square » (sc. 11), « St Dunstan's Church » (sc. 12), « Vauxhall Gardens » (sc. 13 e 14) accanto ad altri più genericamente connotati come « a grocer's shop » (sc. 15 e 16) o « a post office » (sc. 15). Nelle pantomime che seguiranno la presentazione di una veduta di Londra, genericamente indicata (« a view of London » o « an evening view near London ») o individuata con molta precisione (« a view of London from the Thames » o « from Primrose Hill » o « from Parliament Hill ») diventa quasi un segnale visivo per l'inizio della *harlequinade*, al punto che anche quando l'*opening* e le prime scene si svolgono nel lontano Giappone come in *Harlequin Harper, or a Jump from Japan* (Drury Lane 1813), appena entra in azione il *clown* la scena si trasferisce a Londra.

Il panorama urbano della città[126] la sua qualità di centro dell'intera nazione, la sua varietà e molteplicità di uomini di cose, di mestieri di occupazioni sono nella *harlequinade*, allo stesso tempo riprodotti con meticolosa accuratezza ed assolutamente stravolti. Della città compaiono in scena ponti, monumenti, parchi, strade, piazze, mercati, luoghi di divertimento, laboratori, artigiani, taverne e soprattutto negozi, presentati con la maggior verosimiglianza possibile, grazie anche a tecniche (quali il diorama di cui si è già detto) in continuo progresso ed evoluzione. Anticipando una consuetudine a noi familiare, alcune pantomime sono in forma embrionale sponsorizzate da negozi cittadini che, in cambio, appaiono come parte

[126] Come scrive R. Williams « London was not an industrial city. It was a capital centre of trades and of distribution, of skilled craftsmen in metals and in print, of clothing and furniture and fashion, of all the work connected with shipping and the market » (*The Country and the City*, London: Chatto & Windus, 1973, p. 182).

dello sfondo scenico nel corso della rappresentazione. Ciò avviene a partire da *Thirty Thousand or Harlequin's Lottery* (Covent Garden, 1808), in cui compare il negozio in Charing Cross di un certo Bish che organizza lotterie, da questo momento in poi diventa una pratica costante e normale della pantomima, uno dei mezzi per garantirne il successo economico.

Questo sfondo, sicuramente ed immediatamente riconoscibile, è popolato da una serie e da una profusione di oggetti, di beni, di meccanismi, di articoli alimentari che continuamente cambiano aspetto ed assumono una vita propria e spesso minacciosa. Sfuggono dalle mani dei personaggi, si animano, si ingrandiscono a dismisura, cambiano forma e funzione. In *Harlequin and Mother Goose*, per rimanere ad esempio più celebre, il pasticcio di carne che il *clown* e Pantalone stanno per mangiare si apre e ne esce un'anitra viva, le sedie ed i tavoli su cui siedono si alzano e si abbassano continuamente, le figure dell'orologio della chiesa di St. Dunstan si animano e battono le ore sui loro cappelli diventati campane, la selvaggina vola via dai piatti dei clienti dei Vauxhall Gardens, la buca da lettere dell'ufficio postale diventa la bocca di un leone ed azzanna il *clown*, da una cesta di pane fa capolino una testa mostruosa, un mobile da sala da pranzo si trasforma in alveare e così via. Le meraviglie sceniche da sempre parte essenziale della pantomima, mentre nell'*opening* conservano un carattere puramente ornamentale, diventano in questa sezione funzionali allo svolgimento dell'intreccio e servono a stabilire un aggancio chiaro e facilmente riconoscibile con la vita reale. Gli oggetti ed i contesti della vita quotidiana sono minuziosamente rappresentati, ma sono anche dotati di vita propria. La loro solidità è solo apparente, la loro funzione ambigua, la loro natura assolutamente sfuggente. Dall'inafferrabilità delle cose, dei luoghi, delle funzioni, nasce il riso.

In *Harlequin Harper, or the Christmas Pie* (Drury Lane, 1816) il *clown* ruba una portantina e ne fa una prigione per Arlecchino, fa per provarla e la portantina con suo gran terrore si trasforma in un pallone che si innalza

in cielo e lo porta via. In *Harlequin and Humpo* (Drury Lane 1812) persino la luna si dimostra inaffidabile e quando il *clown* fa per fissarla attraverso un telescopio rubato « A gallows appears in the moon, which disappears when Clown ceases to look through the glass » (sc. 12). Lo stesso telescopio si trasforma in un fucile e spara contro il *clown* che rifiuta il soccorso medico e, viceversa, ruba e mangia frittelle, ma all'improvviso una scatola si anima e rinchiude il *clown* che viene portato via gridando. E gli esempi potrebbero continuare all'infinito, tanto che ancora nel 1840, la comicità della *harlequinade* così viene descritta.

> Chair after chair slips through the wall or floor, fire irons find their way up the chimney, candles whirl around when wanted to light a cigar, window curtains dissolve to nought, sofas and tables take their departure, the chimney ornaments fling themselves at the clown, and the huge looking-glass falls on his head with fearful smash, leaving him standing in melancholy astonishment in the empty frame.[27]

Tra gli oggetti, le persone e gli animali si scoprono affinità, somiglianze, connessioni che generano il riso per la loro incongruità, ma che hanno tuttavia una loro logica sottile ed innegabile e che spesso alludono a personaggi e situazioni della vita contemporanea di cui si mette in risalto e si coglie il lato grottesco. Così, per esempio, quando Covent Garden e Drury Lane, preposti per legge a rappresentare i drammi shakespeariani, fanno ricorso ad animali vivi per attirare un pubblico più numeroso, la pantomima dell'anno mostra Arlecchino con una nuova edizione delle opere di Shakespeare sotto il braccio e improvvisamente cominciano ad uscirne lama ed altri animali esotici. Allo stesso modo la roulette si trasforma in *treadmill* e intrappola il *clown* obbligandolo a correre per mantenerla in movimento nell'anno in cui (1822) tanto questo gioco, quanto questa pena rappresentano una novità ampiamente

[27] *The Times*, 28 Dec. 1840, il commento si riferisce a *The Castle of Otranto*.

commentata sulla stampa, in particolare in occasione della condanna sicuramente arbitraria di alcuni gestori di case da gioco alla pena del *treadmill* per aver introdotto la roulette.

Questo aspetto viene dilatato al massimo: le cosiddette « visual similes », le trasformazioni operate da Arlecchino con un tocco del suo magico bastone e con l'aiuto, si intende di macchinisti, scenografi, falegnami, in questo periodo ricevono il massimo risalto. Ad esse si aggiungono quelle del *clown* che partono dallo stesso principio ma sono diverse. Mentre Arlecchino trasforma la realtà circostante con un *suo* ordine, il *clown* si trova a subire le trasformazioni e ne è terrorizzato. Con gli oggetti che gli stanno intorno tenta di costruire qualcosa che gli obbedisca, ma le sue costruzioni sono dotate di vita autonoma e, inevitabilmente lo attaccano. Se si atteggia ad ufficiale incaricato del reclutamento e mette in fila come soldati barili, bicchieri, boccali di birra e prova a dare ordini, l'esercito fittizio si anima e lo assale (*Harlequin and the Swans* sc. 11, Covent Garden, 1813), se fabbrica un pupazzo rubando pesce e verdure (*Harlequin in his Element* sc. 10, Covent Garden, 1807), il pupazzo gli strizza l'occhio terrorizzandolo, se veste il cadavere di Pantalone, che ha appena ucciso con « the skin of a Lion, the Head of an Ass, Eagle's Wings, Cat's Feet, and a Fish's tail » (*Harlequin and the Red Dwarf* sc. 15-17, Covent Garden, 1812) anche questo impossibile animale *the Nondescript*, come è chiamato in una stampa commemorativa, prende vita e lo insegue.

Il disordine, la casualità, la frammentarietà della *harlequinade* si coagulano e ruotano intorno alla presentazione della realtà contemporanea vista nei suoi aspetti materiali più appariscenti: il nuovo contesto urbano, il progresso meccanico e tecnologico, l'abbondanza e la profusione di beni materiali. La cifra caratteristica di tale rappresentazione è costituita dalla esagerazione, dalla sovrabbondanza, dall'eccesso e, contemporaneamente, dalla violenza, dalla fisicità, dalla corporeità. I luoghi si succedono gli uni agli altri a ritmo incalzante e rapidissimo e tutti

sono affollati, ridondanti di uomini e di cose, le avventure in cui incorrono i personaggi hanno sempre una dimensione iperbolica che, tuttavia, è sempre anche corporea: mangiano e bevono a dismisura, si danno botte da orbi, cadono da altezze smisurate, sono sottoposti a torture inimmaginabili.

La comicità nasce dal rapporto tra i personaggi e la realtà fisica, riprodotta sulla scena con il massimo di verosimiglianza e, allo stesso tempo, presentata come assolutamente grottesca, assurda, incontrollabile.

Il mondo circostante è presentato e visto secondo un'ottica particolare: ciò che si riproduce sulla scena è soprattutto il suo aspetto temibile e minaccioso, il suo incombere sull'individuo, la mancanza di possibilità di controllo sulla realtà stessa. Tuttavia questa dimensione iperbolica che costituisce la fonte dell'incubo è, allo stesso tempo, essa stessa motivo di comicità: l'incubo si scioglie nella risata. Secondo un processo proprio della cultura popolare, il riso possiede una forza rigeneratrice, rinnovatrice. Come ha scritto Bachtin:

> [Il riso] libera il mondo da ciò che esso può avere di terribile e spaventoso e lo rende totalmente inoffensivo, gioioso, luminoso. Tutto ciò che era terribile e spaventoso nel mondo comune, nel mondo carnevalesco si trasforma in gioioso « spauracchio comico ». La paura è espressione estrema della serietà unilaterale e stupida, vinta dal riso.[125]

Nella pantomima dal buio si passa alla luce: la *harlequinade* termina con una scena buia in cui l'incubo raggiunge il punto estremo per poi sciogliersi e dileguare definitivamente nello splendore, nella luce, nella gioia della scena finale.

Il congegno strutturale derivato dalla tradizione viene usato sfruttando tutte le possibilità che lo spazio del disordine, dilatato al massimo, offre per liberarsi del punto

[125] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 55-56.

di vista dominante sul mondo. In tale spazio, apparentemente, non si discute di valori, ma si presentano cose, oggetti, contesti e si pongono in rapporto con personaggi che non hanno nessuno spessore psicologico, intellettuale, sentimentale, ma che sono definiti soprattutto dal loro rapporto con il mondo materiale. Il protagonista della pantomima primo ottocentesca si è detto è il *Clown* che condivide ed enfatizza tutte le caratteristiche di *lord of misrule* proprie di Arlecchino. Tanto l'uno quanto l'altro non conoscono alcuna forma di repressione, né di osservanza dei rapporti gerarchici, delle norme morali, dei privilegi, dei tabù, della pietà.

Ad una percezione del mondo seria e dogmatica fondata sulla razionalità e su valori come l'ordine, il progresso, la gerarchia, il dominio patriarcale, il puritanesimo in materia sessuale, l'industriosità, la laboriosità, la *harlequinade* di questo particolare periodo oppone la presentazione di un mondo caotico in cui l'unica dimensione esistente è quella fisica, concreta. Il discorso sui cambiamenti imposti dalla nuova realtà è spostato su un piano materiale ed organizzato secondo un principio ludico. In tal modo ogni solennità, ogni possibilità di idealizzazione e di dogmatismo vengono a cadere. La demistificazione dell'ideologia dominante avviene accentuando in misura iperbolica il portato materiale, fisico, tangibile dell'ideologia stessa.

L'efficacia della presentazione di questo rovesciamento è garantita dall'uso di linguaggi corporei che provengono dalla tradizione di genere, ma sono tuttavia riproposti con nuova enfasi proprio per la loro aderenza e funzionalità rispetto ad una visione del mondo non dogmatica e conformista. Nella *harlequinade* e nella pantomima in genere le parole vengono usate soltanto in funzione subordinata, accompagnate dalla musica come canzoni o recitativi: i dialoghi esistono ma sono pochi e servono per lo più a sottolineare l'azione in corso. Per i teatri minori si potrebbe pensare ad un uso imposto dalla legge. Ma persino nei teatri ufficiali dove, come è noto, l'uso delle parole è perfettamente legale, alla verbalità si preferiscono i lin-

guaggi visuali, al punto che quando le parole sono indispensabili si fa ricorso a stendardi su cui esse sono riportate [29], mutuando l'espediente adottato dalle *minor houses* per ottemperare alle restrizioni imposte dalle leggi sul monopolio teatrale.

Anche il personaggio nuovo della pantomima, il *Clown* canta salta balla, fa capriole lotte duelli, abbraccia le donne stramazza al suolo ma si permette al massimo un monosillabo per esprimere ammirazione, meraviglia o terrore e solo raramente arriva a recitare un intero monologo o a scambiare qualche battuta con gli altri personaggi.

All'acrobazia, alla gestualità alla danza inoltre, si aggiunge la scenografia che viene usata in maniera progressivamente più raffinata ed ingegnosa, indubbiamente anche per le sue possibilità ornamentali ma soprattutto perché consente di tenere il tono del discorso su quel piano di concretezza e di materialità che come si è detto ne rappresentano la cifra caratteristica.

Il legame antico e sostanziale con la tradizione del comico popolare ribadito dall'uso di linguaggi non verbali anche se prevalente, non è tuttavia esente da elementi di contaminazione e da influenze di provenienza diversa. la pantomima nasce come forma teatrale in cui si opera una mescolanza di elementi e di linguaggi colti e popolari e conserva tale caratteristica anche nel primo Ottocento.

In particolare come si è detto la *harlequinade* anche se diventa la sezione centrale e dominante della pantomima rimane inserita in una struttura che prevede la cornice fantastica. Molti degli elementi costitutivi di tale cornice si possono riferire per origine, provenienza o affinità al repertorio culturale delle classi egemoni lo schema base dell'intreccio fantastico ripete per molti aspetti quello della commedia classica l'ambientazione ed i personaggi sono spesso tratti dalla mitologia greca o latina e, soprattutto, il mondo presentato ne l'*opening* è ben ordinato, razionale, organizzato sulla base di norme e principi non solo con-

[29] Cfr. D. Mayer III, *op. cit.*, p. 21.

venzionali, ma anche presentati come sacri ed intoccabili.

Nella tradizione di genere l'intreccio fantastico ha essenzialmente la funzione di equilibrare la licenza di quello più propriamente comico contenendolo entro limiti precisi e garantendo che il sovvertimento dei valori non travalichi tali limiti ed abbia soltanto carattere temporaneo. In tal senso il suo mantenimento è segno indubbio di una forte mediazione con forme culturali dominanti, sia pure limitata in maniera decisa nei primi trent'anni dell'Ottocento, dalla netta prevalenza attribuita allo spazio del disordine e dalla contemporanea riduzione e compressione dell'intreccio fantastico.

Quest'ultimo elemento, e cioè la formazione di un nuovo equilibrio tra le componenti strutturali, rende comunque legittimo ritenere che in questo particolare periodo lo schema di base venga mantenuto soprattutto come espediente per spostare il discorso sul piano dell'invenzione pura in modo da permettere maggiori margini di libertà nella rappresentazione di un mondo in cui ampie e significative sezioni della società inglese stentano a ritrovare un senso. La sua dimensione dichiaratamente fittizia, libera da ogni obbligo di razionalità e di verosimiglianza e quindi facilita la mescolanza di elementi eterogenei della realtà, dà il via libera alla eccentricità delle immagini della *harlequinade*, ma il centro del discorso è nella rappresentazione del «mondo alla rovescia», governato dall'assurdità e fortemente permeato da la violenza fisica.

Tale aspetto particolarmente evidente e tutto sommato dominante non esclude che il discorso della pantomima sia per molti versi ambivalente e che in esso l'atteggiamento ludico e carnevalesco coesista e si intrecci con un altro atteggiamento che in senso lato potremmo definire di controllo. L'esibizione continua e ripetuta di oggetti, luoghi, nuove figure sociali legate allo sviluppo del capitalismo industriale propria della *harlequinade* promuove, infatti, in ogni caso l'assimilazione culturale e riesce a far accettare i mutamenti in atto più di qualsiasi forma di imposizione e di coercizione diretta giacché favorisce un processo di interiorizzazione e di normalizza-

zione della realtà circostante. Tale processo è particolarmente evidente in tutta la sua contraddittorietà in uno degli aspetti più caratteristici della *harlequinade* e della pantomima tutta, la spettacolarità. Gli effetti spettacolari sono possibili solo grazie ad una serie di invenzioni e ritrovati tecnologici che vanno dai nuovi tipi di colori adoperati per dipingere i fondali al diorama, all'illuminazione a gas, alle ingegnose macchine di scena necessarie per le trasformazioni della *harlequinade*. Ne consegue che anche se, come si è detto, la spettacolarità in questa sezione è un elemento secondario rispetto alla comicità, il fatto stesso che essa esista, indipendentemente dalla sua funzione e dall'oggetto della rappresentazione, fa propaganda e rende testimonianza ai vantaggi e alle virtù del progresso tecnologico. Non è un caso se inizialmente lo spazio della *harlequinade* si stabilisce soprattutto per iniziativa di *managers* teatrali ansiosi di sfruttare il nuovo pubblico, presentando agli spettatori una sapiente mescolanza di divertimenti nuovi (trucchi scenici e meccanici) e tradizionali (canzoni, lazzi, frizzi e capriole). D'altra parte gli stessi contemporanei si dimostrano così consapevoli di questo aspetto della pantomima, da affidare alla *harlequinade*, come si è detto, la pubblicità di negozi, piccole fabbriche, compagnie private.

Allo stesso modo la presentazione insistita della città come simbolo e sintesi della modernità, mentre serve indubbiamente ad esorcizzarne la novità avvertita come minacciosa e destabilizzante per un intero sistema di vita e di valori, è anche uno dei modi attraverso i quali passa in qualche modo un discorso di cooptazione ideologica. Attraverso la continua riproposizione di immagini della nuova realtà si ottiene l'effetto di autenticare tale realtà come naturale, di far apparire i cambiamenti che l'hanno generata ed i modi di vita che essa induce come elementi 'dati' e, dunque, di promuovere quel consenso culturale a tutto ciò che la città rappresenta, che è uno dei problemi centrali del periodo.

C'è quindi una sorta di tensione interna alla pantomima tra elementi della cultura ufficiale ed elementi della

cultura popolare che si manifesta in tentativi della prima di penetrare nella seconda e di cancellare lo spazio del disordine o di trasformarlo in impresa educativa accentuandone le potenzialità di propaganda o, comunque, regolando il tipo di spettacolo offerto (Non è un caso se la censura teatrale viene applicata alla pantomima in maniera particolarmente rigorosa). L'atteggiamento culturale che prevale è, comunque, quello liberatorio: il mondo nuovo è presentato e visto 'dal basso'. Londra, la città simbolo di tale mondo, non è né « the great wen » centro di vizio e di corruzione di molte descrizioni — e semplificazioni — tradizionali, ma anche coeve e successive, né la fonte di smarrito sbalestramento di Wordsworth e di altri poeti coevi. La sua varietà, molteplicità, eterogeneità, il ritmo frenetico dei suoi cambiamenti e delle sue novità, sono in ogni caso allegramente derise ed esorcizzati.

La comicità che accompagna la rappresentazione di tale universo è l'espediente per recuperarne il controllo, per riappropriarsi e dare un senso ad una realtà che sembra non averne. Le ansie e le paure generate dalla novità di una vita quotidiana in cui non esistono più punti di riferimento, vengono messe in scena e sconfitte, sdrammatizzate attraverso il riso. Rifacendosi, cioè ad una propria tradizione culturale, per molti aspetti alternativa rispetto a quella ufficiale, ampi strati della popolazione esprimono il proprio punto di vista sul mondo che li circonda. La novità delle situazioni strutturali ed i mutamenti totali in atto impongono la necessità di una mediazione: i modi antichi e tradizionali della cultura popolare vengono usati, ma piegati ed adattati al nuovo contesto teatrale, calati in una forma pre-esistente, in parte privati della loro carica trasgressiva [30].

Nello stesso tempo l'esistenza di elementi e linguaggi popolari influenza la pantomima in maniera determinante

[30] È significativa da questo punto di vista la mancanza di espressioni, di immagini, situazioni collegate alla sessualità e, più in generale, al basso materiale corporeo.

impedendo che essa resti o si trasformi, in uno spettacolo di pura evasione inteso semplicemente a fornire risposte di maniera e facilmente consolatorie. Tali aspetti, cioè, finiscono col connotare la pantomima come un'espressione teatrale in cui in maniera certamente non sofisticata e scarsamente consapevole si tenta di dar voce allo sconcerto con cui larghissimi strati della popolazione inglese vivono una realtà oggettiva in rapidissimo mutamento. Questi strati della popolazione, come si è già detto, costituiscono il nuovo pubblico teatrale.

Quando questi spettatori spariscono dai teatri londinesi o diventano una sezione numericamente trascurabile e poco influente del pubblico, la *harlequinade* decade fino a sparire[13] e la pantomima diventa una favola bella destinata ai bambini o a quegli spettatori che conservano un animo infantile.

Il melodramma

Il melodramma in Inghilterra

Il 12 Novembre 1802 viene presentato al Covent Garden *A Tale of Mystery* di Holcroft, un adattamento di *Coelina ou l'enfant du mystère* di Pixérecourt. L'avvenimento è di quelli che fanno epoca: per la prima volta compare ufficialmente un melodramma sulla scena inglese e nasce la forma teatrale più diffusa, più duratura e più amata del XIX secolo. La formula usata da Pixérecourt: personaggi delineati a forti tinte e divisi in buoni e cattivi; un intreccio schematico dal carattere molto elementare con un forte accento sull'azione e un largo uso di colpi di scena, dialogo in prosa con accompagnamento

[13] La *harlequinade* viene omessa da alcune pantomime a partire dal 1860: tale abolizione diviene sempre più frequente con il passare degli anni.

musicale sostenuto da elementi visuali di vario tipo è prontamente adottata sulle scene inglesi di ogni ordine e tipo e presentata con infinite variazioni per tutto il secolo.

Il trionfo del melodramma in Inghilterra è favorito e reso possibile da una molteplicità di motivi di diverso tipo. Innanzitutto più che di una novità assoluta si tratta di un ritorno. Esistono già in Inghilterra forme di spettacolo che fanno ampio uso di linguaggi non verbali e danno la preminenza all'azione ed agli elementi visuali (*equestrian* e *tank drama*), alla musica e al canto (*comic opera*), al linguaggio gestuale (*pantomime* e *dumb show*). Tali forme insieme ad altri generi non teatrali tipicamente inglesi come il romanzo gotico hanno avuto influenza sulla scrittura dei primi melodrammi francesi. In questo senso il melodramma non fa che fissare e raccogliere in maniera organica tendenze già presenti ed esplicite nel teatro inglese.

In secondo luogo, fin dalla sua prima apparizione il melodramma viene individuato — sia dal pubblico che dagli autori —, in particolare a causa dei linguaggi che ad opera come «altro» rispetto al dramma ufficiale e rappresenta quindi la soluzione ideale per molti dei problemi dei teatri minori, stretti, come si ricorderà, tra la necessità di non infrangere i divieti esistenti in materia di monopolio teatrale e quella di escogitare un modo per presentare forme più articolate e flessibili di quelle esistenti e permesse dalla legge.

La collocazione cosciente e voluta fuori della scrittura alta è ufficializzata e rafforzata dall'esistenza delle leggi che determinano i canali ed i modi della comunicazione colta. Il suo essere dichiaratamente nuovo indipendente dalla tradizione ufficiale lega fin dalle origini il melodramma inglese al nuovo pubblico.

I nuovi spettatori, come si è detto, sono per la maggior parte individui di provenienza, di cultura e di abitudini diverse che si trovano a dover affrontare nel quotidiano situazioni inedite, caratterizzate da un continuo cambiamento che induce un forte senso di instabilità e di insicurezza a cui va ad aggiungersi la monotonia e l'oppres-

sione di una vita lavorativa scandita da regole e ritmi in cui non si vede un senso, lo squallore di una vita domestica ed associativa sconvolta e mutilata dalle nuove condizioni di lavoro e dal nuovo contesto urbano. Questo insieme di elementi genera un forte senso di rancore, di frustrazione, di rabbia, ma anche di nostalgia, di desiderio di evasione, un complesso di sentimenti, insomma, che cerca risposte altrettanto complesse.

Il tipo di risposte che si chiede al teatro e che il melodramma fornisce non è né razionale né logico, ma fantastico. Il teatro è considerato un luogo di divertimento, ma anche un centro di vita sociale e comunitaria che sostituisca e ricrei, entro i limiti del possibile, le occasioni associative di un recente passato ancor vivo e fortemente mitizzato nella memoria dei più, che riproponga modi di divertirsi ormai perduti e comunque che dia sollievo, che aiuti a superare il disorientamento. Di conseguenza al melodramma non si chiede di riprodurre la realtà oggettiva, ma di raccontarla per dar voce a desideri, aspirazioni, speranze, sentimenti che nella vita quotidiana non hanno spazio. Il suo appartenere al regno della fantasia esonera il suo contenuto da ogni verifica di realtà e permette l'uso di inverosimiglianze, coincidenze insolite, misteri, incongruenze, circostanze non possibili o comunque altamente improbabili nel mondo ordinario. Tale uso non è tuttavia casuale, ma organizzato sulla base di un progetto complessivo che proprio perché il mondo appare costituito da un insieme di elementi incoerenti si ricollega alla realtà ordinaria in maniera strumentale, articolandone e disponendone i diversi elementi in modo che sia possibile attribuire loro un senso unitario. Il melodramma non ignora la realtà, né la cancella completamente dalla finzione teatrale, ma la riorganizza per raccontarla. In tal modo permette di affrontare in maniera profondamente soddisfacente problemi e conflitti che nella realtà non hanno ancora soluzione o hanno soluzioni tali da apparire fuori dalla portata immediata o dalle capacità dei singoli individui.

Come nella pantomima si rompono gli schemi della

logica e della razionalità e si tenta di restituire leggibilità al mondo circostante presentando un punto di vista che non coincide necessariamente o coincide solo in parte con le letture e le interpretazioni ufficiali. L'uno e l'altra traggono origine da la stessa esigenza profonda di riappropriazione e di costruzione di un senso rispetto a una realtà che appare sconvolta e frammentata, ma mentre nella pantomima prevale la dimensione ludica l'atteggiamento dissacrante e liberatorio del riso carnevalesco, il melodramma tenta una spiegazione in termini morali ed emotivi.

Il discorso della pantomima rimane in certa misura limitato e lascia tracce quasi esclusivamente in ambito teatrale (con la notevole eccezione dei romanzi di Dickens) forse perché troppo specifico e caratterizzato e troppo poco flessibile nella struttura e nei linguaggi per poter essere fruibile in maniera significativa in generi diversi, mentre la fortuna e la diffusione del melodramma e la sua influenza su altri generi non drammatici sono molto più ampie e durature.

Il melodramma, come ha affermato e chiarito P. Brooks [42] non è soltanto un genere teatrale che nasce per una serie di contingenze più o meno felici legate esclusivamente all'ambito teatrale, ma una modalità concettuale ed espressiva del XIX secolo estremamente diffusa anche se ufficialmente ignorata che si manifesta a diversi livelli e con gradi diversi di consapevolezza e di coerenza e che, soprattutto, assume in relazione a congiunture storiche diverse un diverso significato.

In tutta Europa gli anni tra la fine del Settecento e l'inizio de l'Ottocento segnano un epoca di forti incertezze e di travaglio legato al definitivo tramonto del Sacro e delle istituzioni e del sistema di valori e di gerarchie ad esso connesse.

In parte come reazione a tale disagio la temperie culturale del periodo è caratterizzata da una sorta di esigenza

[42] Il libro di P. Brooks, già citato in nota, è stato ampiamente utilizzato come base del discorso che segue.

di riconsacrazione dal desiderio di recuperare una serie di certezze che garantiscano l'esistenza di una trascendenza allo stesso tempo sentita come irrimediabilmente perduta e tuttavia necessaria in maniera irrinunciabile. Il melodramma esprime in maniera ad un tempo schematica ed intensa la tensione tra l'impossibilità di tale recupero e la sua vitale necessità.

Sparita ogni traccia e ogni possibilità di fiducia in un disegno universale unificante si tenta di ripristinare un contatto con il sacro a livello individuale, etico e psicologico postulando l'esistenza di un occulto universo morale, come lo definisce P. Brooks. In mancanza di un corpus di credenze comuni e di un sistema etico universalmente condiviso, tale universo può essere definito soltanto attraverso la continua riaffermazione della permanenza e dell'esistenza di imperativi etici e di sentimenti elementari.

Ne deriva che il manicheismo morale ed il conflitto tra bene e male sono elementi essenziali della visione melodrammatica: per poter portare alla luce ed imporre all'attenzione generale i frammenti del sacro ancora esistenti è necessaria la massima chiarezza nella rappresentazione, possibile soltanto se si traccia in maniera netta e definitiva la linea di demarcazione tra virtù e malvagità. L'insistenza sull'aspetto etico e sentimentale sono fondamentali perchè l'esigenza del sacro espressa dal melodramma è comunque un'esigenza secolarizzata, che non accetta e non chiede risposte di tipo metafisico, ma può invece accettarne sul piano dei comportamenti e degli affetti.

La distinzione tra bene e male è anche contrapposizione: non esiste possibilità di coesistenza pacifica tra figli della luce e figli delle tenebre, ma una continua lotta in cui le oscure forze del male tentano di sopraffare la virtù che può — e deve — trionfare. La sua vittoria rappresenta la garanzia allo stesso tempo dell'identificazione delle forze in gioco e della loro esistenza. La realtà è classificata in base ad una serie di contrapposizioni assolute come tenebre e luce, salvezza e dannazione, bene e male per dimostrare che è ancora possibile rinvenire nel mondo forze etiche attive ed operanti.

Polarization is not only a dramatic principle but the very means by which integral ethical conditions are identified and shaped, made clear and operative.[113]

La divisione netta del mondo in campi di forze contrapposte è conseguenza della volontà di ritrovare un senso ed allo stesso tempo il modo in cui tale scopo viene perseguito, il mezzo attraverso il quale gli imperativi etici vengono identificati e chiariti. Il conflitto, la lotta implicano per l'uomo o per i personaggi che si trovano ad affrontarli necessità di scelta, impongono soluzioni nette e chiarificatrici escludendo ogni possibilità di mediazione e di compromesso. Le scelte sono assolute e definitive, ma al lo stesso tempo comportano un'identificazione, anch'essa chiara ed assoluta delle forze in campo. Perché il male possa essere affrontato ed eliminato occorre riconoscerlo. Tale riconoscimento ha come condizione ineliminabile il fatto che a sua volta la virtù sia resa visibile e compresa. L'esaltazione della virtù rappresenta il punto focale della visione melodrammatica poiché definisce quei principi etici che si vogliono dimostrare attivi ed operanti, ma che, in assenza di una verità comune, non possono essere dati per scontati. Tanto più evidente e priva di ambiguità sarà l'identificazione del male quanto più netto ed eclatante sarà stato il trionfo della virtù.

Mettere in scena la lotta tra virtù e malvagità significa provare la loro esistenza ed in questo senso fornire la garanzia di una leggibilità del mondo. L'efficacia della messa in scena è tuttavia possibile solo se dà luogo ad una lettura della realtà che ne esplicita i significati latenti cancellando ogni ambiguità. I mezzi espressivi del melodramma sono tutti in funzione di tale desiderio di chiarezza, del tentativo di *dire tutto* non lasciando nulla di inespresso. Ne deriva una tecnica caratterizzata dall'iperbolicità delle situazioni, dall'eccitazione spettacolare, dalla fraseologia altisonante.

I termini più adatti per poter mettere in scena i con-

[113] Cfr. P. Brooks, *op. cit.*, p. 36

fitti fondamentali della nostra moralità e far piena luce sui sentimenti più profondi, non possono che essere gesti ed affermazioni estremamente concentrati ed espressivi, tonalità accesamente drammatiche confronti, situazioni, peripezie esasperate ed estreme. L'eccesso, come chiarisce P. Brooks fin dalle primissime pagine del suo saggio non è un elemento accidentale del melodramma, ma ne costituisce un motivo intrinseco strettamente connesso al tentativo di esplicitare un sistema etico occultato e represso. Da questo punto di vista, anche se l'estetica melodrammatica trova applicazione in una molteplicità di generi diversi e, certamente in forma accentuata nel romanzo, il teatro offre le maggiori possibilità di realizzare versioni coerenti e pienamente compiute della estetica melodrammatica.

In Inghilterra la modalità melodrammatica viene privilegiata nella sua forma teatrale perché, date le particolarissime caratteristiche della produzione e della fruizione del periodo è possibile far assumere al melodramma una dimensione ludica e comunitaria che rappresenta un'esigenza primaria dei gruppi sociali che costituiscono il nuovo pubblico teatrale. Le caratteristiche intrinseche di tale forma, inoltre, rendono possibile il collegamento e la valorizzazione della tradizione culturale specifica di tali gruppi che era sottoposta, all'epoca, a tentativi di repressione e di cancellazione.

Affermare, come avviene nel melodramma, che il mondo è abitato da forze etiche primordiali che la superficie del reale al tempo stesso dissimula e segnala lasciando intravvedere, ma anche offuscando, l'eterno ed irriducibile scontro tra bene e male che caratterizza la realtà ad un livello più profondo e più vero, implica la possibilità di attribuire senso e rilevanza alla vita quotidiana.

In forza dell'esistenza di tale livello, infatti i gesti anche più semplici e banali, sono comunque riferibili ad un più ampio universo etico e, dunque, perdono ogni casualità e diventano episodi di un conflitto fondamentale. In tal modo si crea uno spazio per l'identificazione e nello stesso tempo per l'idealizzazione di se stessi e della pro-

pria vita che nella versione inglese viene messo in primo piano, dilatato e reso più specifico da precisi riferimenti sociali.

Il radicamento nel reale costituisce l'elemento caratterizzante del melodramma teatrale in Inghilterra e contemporaneamente serve ad accentuarne l'aspetto secolare. Bene e male non sono categorie astratte e trascendenti, ma forze e spinte sociali contrapposte e antagoniste precise e ben individuabili nella realtà. Il tentativo di recupero del sacro, proprio del melodramma non solo è ancorato a situazioni reali, ma anche tradotto in termini che bandiscono e cancellano qualsiasi tentazione metafisica. La referenzialità del melodramma tuttavia non è quella del dramma naturalistico o di impegno sociale, ma si può avvicinare a quella dei sogni, perché come nei sogni, l'appagamento dei desideri avviene su un piano fantastico ed è articolato in base ad un meccanismo formale che per molti aspetti ricorda il meccanismo onirico.

La bella, il buono, il cattivo: i personaggi

Al centro di ogni melodramma che si rispetti ci sono un eroe, un'eroina, un *villain*. Un classico triangolo del desiderio come appare a prima vista dal momento che l'eroina è amata dall'eroe e concupita dal *villain*. I personaggi di tale triangolo, tuttavia, non hanno una psicologia complicata, né conoscono esitazioni o conflitti, ma obbediscono tutti ad un unico impulso che li rende buonissimi o cattivissimi. La «monopatia», come la definisce Heilman, non indica grandezza o perfezione morale ma l'assenza di divisioni interiori. Tale assenza porta come conseguenza che gli eroi devono lottare solo contro le circostanze esterne: un uomo malvagio, una coincidenza sfavorevole, eventi naturali avversi, il fato[134].

[134] «In the structure of the melodrama, man is essentially 'whole': this key word implies neither greatness nor moral perfection, but rather an absence of the basic inner conflict that, if it is present, must inevitably claim our primary attention. Melo-

L'esigenza di ritrovare una moralità nel mondo e l'impossibilità di definirla in termini diversi da quelli individuali si esprime nella esteriorizzazione dei conflitti, ma sopratutto nell'incarnazione dei principi etici nei personaggi, interamente posseduti ed abitati dal bene o dal male. Perchè il messaggio sia chiaro e chiaramente determinato i personaggi del melodramma mancano totalmente di sfumature e di spessore psicologico, sono quasi delle astrazioni, puri veicoli dell'innocenza e della malvagità, definiti e caratterizzati quasi unicamente dalla loro funzione drammatica.

La personificazione dell'innocenza è, come è noto, l'eroina. Belle di solito giovani, oneste, fedeli e gentili le eroine del melodramma sono creature nate per soffrire. Non c'è angoscia o patimento che sia loro risparmiato: dalla prima apparizione del *villain* fino alla conclusione, inermi e impotenti subiscono traversie di ogni genere, passando da una situazione disperata all'altra, gli uomini e gli elementi naturali sembrano congiurare con il *villain* per infliggere loro ogni possibile sofferenza morale e fisica. A partire da Maria in *Luke the Labourer*, molte eroine muoiono di stenti e di fame, altre ancora come Geralda in *Trial by Battle*, Clara in *Luke the Labourer* o Claudine in *The Miller and his Men* vengono rapite o subiscono un tentativo di rapimento, altre ancora come Rachel in *Jonathan Bradford* o Rachel in *The Rent Day* o anche Annette in *The Maid and the Magpie* sono accusate ingiustamente.

---

drama accepts wholeness without questions for its purposes, man's loyalties and his directions are neither uncertain nor conflicting. He is not troubled by motives that would distract him from the outer struggle in which he is engaged. He may, indeed be humanly incomplete but this incompleteness is not the issue. It is in tragedy that man is divided, in melodrama his troubles though they may reflect some weakness or inadequacy do not arise from the urgency of unreconciled impulses. In tragedy the conflict is within man in melodrama it is between men, or between men and things » (R. B. Heilman *Tragedy and Melodrama*, Seattle & London. University of Washington Press, 1968, p. 79)

L'unica onta che di solito riescono ad evitare, anche se di stretta misura, è « il destino peggiore della morte », ma se un fato crudele di violenza o la loro debolezza le induce a cedere, prima che cali il sipario sono ineluttabilmente destinate a morire per la vergogna, il pentimento, il rimorso. Per quanto si possa simpatizzare con la peccatrice, le donne che deviano dal sentiero della virtù per propria o altrui colpa non possono che andare incontro quantomeno a un destino di lacrime e di disperazione. Non a caso romanzi come *Clarissa Harlowe* o *The Vicar of Wakefield* o anche *The Heart of Midlothian* con le loro storie di seduzione e di abbandono seguito dalla morte forniscono la base di numerosi melodrammi. Questa legge è così inesorabile che persino Mary Maybud, protagonista di *My Poll and My Partner Joe*, la cui unica colpa consiste nell'aver creduto morto il proprio fidanzato e nell'aver quindi sposato un altro uomo, è punita per non essere stata fedele al suo primo amore e quasi impazzisce. Per non parlare di Agnes in *The Lear of Private Life*, abbandonata alla furia degli elementi o di Maria in *Maria Marten*, assassinata dal suo seduttore. L'unica che si salva è Clari in *Clari, The Maid of Milan*, che però, per quanto colpevole di leggerezza per aver seguito il duca ed aver abbandonato il suo villaggio, si è mantenuta pura ed innocente, come è messo ben in chiaro fin dalla scena di apertura.

Ai duri colpi della sorte e ai biechi assalti del *villain* le eroine oppongono doti di infinita pazienza e rassegnazione, ma anche di decisione, di coraggio e di incrollabile fiducia nella forza della virtù e nella sua capacità di affermarsi nonostante gli ostacoli e le avversità di cui è irto il suo cammino. Molte delle eroine, forse seguendo l'esempio di Coelina, sono fisicamente coraggiose e non temono gli uomini né gli elementi. Mary, la protagonista di *The Innkeeper's Daughter* affronta il mare in tempesta e salva il suo Richard, accusato ingiustamente di assassinio. Elvina in *The Blind Boy* vede da lontano il suo Edmund, che è cieco, sull'orlo di un precipizio e, senza por tempo in mezzo, si arrampica sulle rocce e lo salva. Ann in *Jonathan Bradford*, all'ufficiale che la minaccia di morte se non gli

rivelerà dove si è nascosto Jonathan accusato ingiustamente di assassinio risponde fieramente « Sir dare not to insult the feelings of a wife 'Tis for him and my children I suffer — for myself, nothing! (II, 5) » E gli esempi potrebbero continuare.

Fermezza e coraggio, tuttavia, contrastano con la dolcezza e la femminilità di cui tutte le eroine sono inevitabilmente provviste e che impone loro di svenire e di invocar soccorso almeno un paio di volte per atto Ann, quando Jonathan ricompare e sta per essere arrestato « faints in the arms of Jack and Sally (*Jonathan Bradford* II 5) », Geralda è trascinata via completamente priva di sensi (*Trial by Battle* I, 4) in *Luke the Labourer* svengono sia Mary che Clara, in *The Shade* Eugenia dopo essere stata almeno un paio di volte sul punto di venir meno finalmente « screams and faints in his [the hero's] arms (II 3) » e così via.

In aiuto delle tormentate protagoniste del melodramma spesso e volentieri accorre il comico, un personaggio fondamentalmente buono ed onesto, ma di animo e di modi molto semplici. La sua semplicità può indurlo ad assecondare involontariamente i piani del malvagio ma alla fine si troverà a svolgere una parte importante nel salvataggio e nel riconoscimento della virtù, anche se la sua funzione è solo ausiliaria.

Il vero cavaliere dell'innocenza, preposto a difenderla contro gli attacchi senza quartiere del *villain* è, tuttavia, l'eroe Nonostante il suo ruolo, l'eroe è un personaggio che si limita a difendersi e a difendere, ma è sostanzialmente passivo Dotato di indubbie qualità morali manca però di spirito di iniziativa e si lascia trarre in inganno con estrema facilità, quando tenta di reagire i suoi piani falliscono e non riescono ad ottenere l'effetto desiderato Un esempio tipico da questo punto di vista è Thames Durrell in *Jack Sheppard*. Non c'è virtù che Thames non abbia, ed anche nelle situazioni più disperate si comporta onestamente, tuttavia lascia che le cose gli accadano non reagisce alle provocazioni di Jack e si limita a difendersi quando questi lo assale con un coltello (II, 1), pur di restituire la

miniatura rubata da Jack si lascia accusare ed arrestare per furto (II 5), al suo ritorno in Inghilterra si comporta con coraggio, ma in maniera imprudente e viene ferito (III 3) Solo alla fine, quando Jack sta per essere condotto al patibolo si unisce al gruppo che intende liberarlo e che, viceversa, finisce per provocare il suo arresto.

L'eroe non desiste mai dalla difesa della verità, ma difficilmente parte all'offensiva contro il male trionfante la salvezza sua e della eroina dipende spesso dall'aiuto del personaggio comico da circostanze esterne, dal caso o da qualche cataclisma naturale Jonathan sarà liberato dalla confessione resa dal vero assassino in punto di morte, Blondel (*The Shade*) dall'apparizione del fantasma dell'amico che gli ha imposto la vendetta, Philip (*Luke the Labourer*) dall'arrivo degli zingari che nel passato lo hanno rapito, Martin (*The Red Day*) deve la sua fortuna al ritrovamento fortuito di una somma di danaro. Ci sono naturalmente melodrammi in cui gli eroi non sono solo ricchi di ogni virtù, ma anche di intrepido coraggio e di spirito di iniziativa ma quest'ultima qualità è piuttosto rara e nel melodramma sembra essere una prerogativa quasi esclusiva del *villain*.

I motivi di costui sono oscuri ma sulla sua cattiveria non c'è il minimo dubbio ed i suoi scopi sono ben definiti e perseguiti con tutti i mezzi e con instancabile energia Sia che voglia vendicarsi dell'eroe impadronirsi del suo danaro, dei suoi beni, della sua donna, ucciderlo o rovinarlo il *villain* si dimostra infaticabile ricco di risorse e di inventiva e sempre estremamente determinato Uno dei più grandi piaceri della sua vita è separare l'eroe dall'eroina, cosa che gli riesce quasi immancabilmente alla fine del primo atto, ma di cui, naturalmente, non si accontenta, perché il suo fine ultimo è il possesso dell'eroina stessa. Il desiderio che lo muove in questo senso è di natura erotica, ma è soprattutto desiderio di onnipotenza, dettato dalla malvagità molto più che dalla passione Se è giovane il *villain* corteggia l'eroina, la minaccia, la rapisce, la imprigiona, la tortura per farla cedere alle sue basse voglie, se non attenta di persona alla castità della protagonista,

appoggia comunque le mire lussuriose di qualche losco compare e, quindi la perseguita, ne infanga il nome e l'onore, mette in atto piani l'uno dopo l'altro per ucciderla o farla tacere per sempre. La sua malvagità non conosce limiti e non si arresta davanti a nessun ostacolo: omicidi, furti, inganni, torture sono da lui perpetrati a danno di tutti i personaggi, ma le sue vittime preferite restano l'eroina e l'eroe. Il suo è un sogno di onnipotenza, un delirio di ambizione non temperato da alcun sentimento di umanità. Come spiegano gli anonimi autori del *Trattato sul melodramma* (1817).

> Quanto di più crudele, di più atroce, di più orribile, di più abominevole racchiudono la terra e gli abissi infernali: ecco il tiranno.
>
> Orgoglio, bassezza, vigliaccheria, perfidia, crudeltà, scelleratezza, simulazione: ecco le sue buone qualità [ ] La simulazione è il suo elemento, i suoi disegni si dipanano nell'ombra del mistero e il velame delle precauzioni preoccupate avvolge ogni suo passo.[135]

Intorno al male personificato, alla sua vittima, al cavaliere dell'innocenza ed al suo aiutante, ruotano una serie di personaggi minori di diversa importanza e con diverse funzioni, ma comunque divisi in gruppi nettamente differenziati sulla base delle loro qualità morali: cattivissimi o buonissimi. Nel corso dell'azione il giudizio può essere offuscato e messo fuori strada dagli inganni del *villain*, ma alla fine ogni fraintendimento cadrà e buoni e cattivi si troveranno nettamente separati nella scena finale, trascinati nella rovina dal *villain* o partecipi ed esultanti nel riconoscimento della virtù.[136]

[135] A! A! A! *Trattato sul melodramma*, Parma, Pratiche, 1985, p. 17.

[136] Un ruolo importante nel giudizio finale e nel riconoscimento dell'innocenza calpestata e soffocata, finalmente reintegrata nello stato che le spetta e celebrata nella pienezza dei suoi meriti è svolto in generale dal padre, tanto che in precedenza si sia lasciato fuorviare dalle false accuse del malvagio, quanto che sia invece rimasto ben fermo nella sua fiducia nella virtù della propria figlia.

Virtù, perfidia ed amore. l'intreccio

La monopatia dei personaggi e la loro classificazione unicamente in base a criteri di rigida contrapposizione morale fanno sì che l'intreccio assuma un'importanza centrale. L'azione drammatica diventa il mezzo attraverso il quale i personaggi si definiscono e, di conseguenza, l'intreccio è molto vario ed articolato, ricco di azione e di *suspense*, di incidenti e di peripezie di ogni tipo. Mentre la caratterizzazione dei personaggi è piuttosto rigida l'intreccio rispetta quasi sempre tre passaggi fondamentali: presentazione della virtù, virtù soffocata e misconosciuta, esaltazione e riconoscimento della virtù. Tuttavia, all'interno di tale struttura, c'è la massima varietà possibile oltre che di temi e di ambientazione, anche di sviluppo e costruzione delle vicende drammatiche. L'oscillazione tra rigidità e flessibilità dell'intreccio, mentre è certamente collegata ai processi di produzione e di fruizione, nasce soprattutto da esigenze di coerenza intrinseche della forma melodrammatica ed è comunque un aspetto particolarmente importante della sua struttura.

Tutti i melodrammi hanno inizio con una o più scene in cui immediatamente si definiscono e si celebrano le qualità morali dei protagonisti: in molti melodrammi inglesi l'esaltazione della virtù dell'eroina e degli onesti sentimenti dei due protagonisti è affidata a personaggi minori ed il tono iniziale è di forte quotidianità: si presentano situazioni di vita ordinaria anche se l'ambientazione varia moltissimo. In più di un'occasione ci sono due sorelle o due amiche (*Pedlar's Acre*, *Eugene Aram*) che si scambiano confidenze, altre volte gli avventori di un *pub* (*The Shade*) chiacchierano fra di loro, in altre ancora c'è uno scambio di battute fra padrona e cameriera (*The Factory Boy*) o tra moglie e marito (*Jonathan Bradford*), tra madre e figli (*The Gamblers*), tra una figura paterna e l'eroina (*Jack Sheppard*, *Luke the Labourer*). Persino *Maria Marten*, che è un melodramma per molti aspetti eccezionalmente cupo, ha inizio con una scena in cui Maria prende parte ad una

festa del villaggio ed è circondata dall'affetto dei suoi genitori e dei suoi amici.

La fase iniziale va letta e considerata in relazione allo scioglimento finale del melodramma che, come in tutti gli intrecci, ha un'importanza cruciale giacché chiarisce l'intenzione narrativa e dà senso tanto all'inizio quanto a tutte le vicende presentate. Poiché il riconoscimento della virtù rappresenta il finale obbligatorio di tutti i melodrammi, anche a costo di palesi violazioni della plausibilità, bisogna dedurne che la possibilità di dare ordine e significato ad un enorme varietà di vicende - il melodramma ha la massima ampiezza di tematiche - è comunque legata alla possibilità di interpretare gli avvenimenti presentati in funzione di un giudizio morale. In questo senso la scena di apertura acquista il significato di una vera e propria dichiarazione di intenti: il melodramma tratta della esistenza dell'innocenza e della necessità di tale esistenza. È necessario sottolineare questo punto dal momento che la maggior parte dell'intreccio nel melodramma è occupata da una serie di vicende in cui domina il male.

La presentazione della virtù dura pochissimo: immediatamente sul capo dei protagonisti si addensano le nere nubi della minaccia al loro amore, alla loro innocenza, alla loro stessa vita. Entra il *villain* e la festa si interrompe, lo spazio dell'innocenza è violato e distrutto. La prima parte del melodramma (che è quasi sempre il primo atto) si conclude con l'eroina o l'eroe scacciati dalla propria casa o dal proprio paese, caduti nella disgrazia e nel disonore, condannati a peregrinare o anche costretti ad un matrimonio indesiderato, talora morti. Jonathan e sua moglie finiscono in prigione, come d'altra parte Thames Durrell Walter (*Eugene Aram*) è costretto ad allontanarsi da casa, Philip è rapito (*Luke The Labourer*), Martin Heywood arrestato (*The Rent Day*), Harry Hallyard (*My Poll and My Partner Joe*) arruolato e imbarcato con la forza.

Durante tutto il secondo atto le forze del male dominano incontrastate: la virtù è esiliata o imprigionata, costretta a tacere ed impossibilitata a difendersi per un voto o per una scadenza che la vincolano in maniera inestrica-

bile e la rendono incapace di dimostrare la sua vera natura. In un crescendo da incubo i tentativi di fuga dell'eroe o dell'eroina sono frustrati, i loro amici ridotti al silenzio, le prove della loro onestà occultate o distrutte, i loro diritti calpestati ed offesi. Il *villain* inganna tutti o semplicemente impone la sua volontà e la sua legge con la forza. Non sembra esserci via d'uscita al trionfo del male e al suo dominio sul mondo, ma non per questo l'innocenza si arrende. Non ha la forza né la capacità di attaccare, ma tuttavia resiste indomita agli assalti del male, rimanendo fedele al proprio amore, alla propria famiglia, al proprio dovere anche nelle più crudeli vicissitudini e peripezie. Tutti sappiamo che trionferà. E, infatti, inevitabilmente nel terzo atto, quando ormai tutto è perduto, interviene l'eroe, un cataclisma, una coincidenza miracolosa e l'eroina è liberata e riconosciuta da coloro che erano stati tratti in inganno dal *villain*, le cui trame maligne sono sventate. Il cattivo stesso è scacciato o muore, mentre la virtù e l'innocenza celebrano il proprio trionfo pubblico, solenne, grandioso.

L'esistenza della sezione centrale si giustifica come momento in cui si definiscono le caratteristiche morali dei personaggi: solo contrapponendosi alla malvagità i buoni possono dimostrarsi tali, dal momento che la loro bontà è puramente passiva. Tuttavia l'ampiezza di questa sezione non sembra spiegabile da un punto di vista strutturale semplicemente con una funzione di contrasto e fa pensare piuttosto che l'articolazione del male sia ritenuta nel melodramma altrettanto importante quanto quella del bene. Nel far questo si costituisce uno spazio drammatico in cui è possibile dar voce ad una serie di timori, paure, ansietà non necessariamente razionali e quasi sempre repressi. La sconfitta finale del malvagio ed il giudizio morale che lo accompagna permettono di attribuirgli ogni sorta di nefande scelleratezze e di farne il ricettacolo di ogni bassezza perché c'è la rassicurante certezza che sarà punito. Il trionfo scontato della virtù mentre è reso possibile e in un certo senso inevitabile dall'esibizione del male, allo stesso tempo legittima tale esibizione e consente di abban-

donarsi senza rimorsi al fascino che emana dal male stesso e dalla sua incarnazione il *villain*. Si crea una possibilità di identificazione plurima tanto con le vittime quanto con i carnefici e si può trionfare di volta in volta con gli uni e con gli altri.

L'ampiezza del segmento in cui viene presentata la malvagità, il fatto stesso che il *villain* sia il personaggio attivo del melodramma, l'insistenza con cui il suo potere è visto trionfare sembrerebbero configurare l'intreccio del melodramma come una delle possibili varianti dei racconti dell'ambizione ampiamente presenti in tutta la narrativa del XIX secolo[17]. Tuttavia l'esistenza della scena iniziale e di quella finale — elementi fissi dell'intreccio, come si è detto — obbliga ad una diversa lettura e fa apparire il dominio del male come momentaneo, del tutto provvisorio e transeunte. Se è vero che il desiderio del *villain* è onnipresente ed in un certo senso muove l'azione drammatica, la sua posizione all'interno di una struttura che vede all'inizio ed alla fine rispettivamente la presentazione ed il riconoscimento dell'innocenza modifica la prospettiva: la vicenda del melodramma non riguarda tanto o, non solo, il desiderio del *villain*, quanto la capacità di sopportazione e di attesa rispetto a tale desiderio, la possibilità di resistenza e di contrapposizione ad esso.

Vale la pena di sottolineare che proprio tale aspetto può essere considerato un elemento di notevole diversità tra il melodramma e la commedia o, per restare a forme coeve e altrettanto diffuse, la pantomima: due generi teatrali accomunati al melodramma stesso dall'esistenza del lieto fine. Tanto nella pantomima quanto nella commedia, nonostante le notevoli differenze interne, la struttura è organizzata intorno al desiderio dei due protagonisti che riesce ad aver libero corso una volta rimossi gli ostacoli frapposti dalla generazione anziana. Nel melodramma non c'è alcun conflitto generazionale e, soprattutto, il desiderio dei protagonisti è messo in secondo piano, mentre il man-

[17] Cfr. P. Brooks, *Reading for the Plot*, Oxford: Clarendon Press, 1984, in particolare il cap. II «Narrative Desire».

tenimento della loro integrità, il rifiuto di lasciarsi abbattere annientare, spezzare dalle trame dell'ambizione diventa centrale. Non si tratta di una differenza da poco giacché modifica completamente il punto di vista che emerge dal melodramma stesso, la realtà non è oggetto di conquista e di appropriazione, ma di resistenza e di difesa, una visione del mondo se si vuole passiva e non attiva.

Tale passività è tuttavia solo apparente. C'è, infatti, nella sezione centrale, la più ampia e quella in cui i ruoli emergono con maggiore chiarezza, l'utilizzazione di quel meccanismo formale al quale si è già fatto riferimento, un meccanismo iterativo tipico del sogno o del gioco infantile: più e più volte ritornano in questa sezione episodi di violenza, di inganno, di tortura, di sofferenza ai danni della virtù e dell'innocenza. Come nei sogni [38] la ripetizione di esperienze spiacevoli e traumatiche può essere interpretata come un tentativo di riappropriazione, un modo di passare da un ruolo passivo ad uno attivo, rispetto a situazioni di cui si è stati, o ci si è sentiti vittime, mettendole in scena più e più volte. La costruzione generale dell'intreccio organizzato intorno ad una sorta di controdesiderio, alla asserzione del diritto all'esistenza della virtù in opposizione alle scoperte e prevaricanti trame dell'ambizione, giustifica e rende plausibile tale lettura. C'è una stretta interrelazione tra la tematica del desiderio così come è espressa nel melodramma e la dinamica dell'intreccio melodrammatico: il desiderio erotico e di possesso, occupa larga parte dell'intreccio, ma dal momento che l'oggetto della drammatizzazione è piuttosto la possibilità di opporsi al suo appagamento, la sezione in cui esso fa da protagonista è comunque costretta tra la presentazione e l'esaltazione della virtù.

Ne consegue che il lieto fine, anche se molto spesso finisce con l'essere usato in maniera del tutto incongrua e gratuita, rappresenta una vera e propria necessità strutt-

[38] Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino, Boringhieri, 1986.

rale perché permette un'organizzazione coerente del discorso melodrammatico ed una chiarificazione dei suoi scopi. Il melodramma non è solo il racconto del male che abita il mondo ma anche del bene che continua ad esistere al di là delle apparenze superficiali. Il riconoscimento e il trionfo dei buoni forniscono la prova della natura essenzialmente morale dell'universo e, nel far questo, ne proclamano la leggibilità.

'Kings are no longer despotics' *gli umili al centro della scena*

Nel melodramma britannico tutti gli elementi della struttura dell'intreccio ed il tipo particolare di connotazione dei personaggi sono usati per inserire e far passare discorsi che finiscono con l'orientare il senso generale della narrazione in una direzione quanto meno non convenzionale. La rigidità dei personaggi, caratterizzati unicamente dalla loro dimensione etica serve a proporre una identificazione tra bontà e povertà da una parte e malvagità e ricchezza dall'altra, che ritorna e si ripete di melodramma in melodramma. Il nesso stabilito tra connotazione morale ed appartenenza di classe dei personaggi è usato in maniera molto specifica facendo preciso riferimento a situazioni e problemi esistenti nella vita ordinaria. Il cattivo dei melodrammi inglesi dei primi trent'anni dell'Ottocento non è genericamente ricco, ma connotato con molta precisione. I padroni di casa, gli avvocati, gli esattori, i *bailiffs*, gli *squires*, tutti i rappresentanti del potere minuto con cui la gente comune si trova quotidianamente a contatto e in conflitto, sono presentati nel melodramma come personaggi dall'anima nera, molto più degli aristocratici, figure ormai così lontane da poter anche essere mitizzate. L'appartenenza di questi ultimi ad un passato in cui esistevano forme di autorità patriarcale che la distanza nel tempo ammanta di nostalgia, li fa apparire

[139] W. Archer, *The Old Drama and the New*, Boston, Small, Maynard, and Co., 1923, p. 235.

umani e rassicuranti. In più di un melodramma, come in *The Rent Day* o in *The Factory Lad*, il ritorno dell'antico e vero « padrone », il signore del castello, un vecchio duca o comunque un aristocratico è risolutivo per il riconoscimento ed il trionfo della virtù.

Mentre il cattivo può essere nobile o non, ma è in ogni caso un uomo di potere, sotto un corsetto di fustagno, una divisa da marinaio o comunque abiti umili batte sempre un nobile cuore e parallelamente, le belle virtuose indossano sempre le povere vesti della contadina, della servetta, della moglie o della figlia di un artigiano. Ogni genericità è annullata e, in maniera quasi inevitabile, il discorso assume una connotazione ideologica che, anche se soltanto accennata, è sufficiente per provocare la solenne protesta di un conservatore come Walter Scott:

> There is an affectation of attributing noble and virtuous sentiments to people least qualified by habit or education to entertain them and of describing the higher and the better educated classes as uniformly deficient in those feelings of liberality, generosity and honour which may be considered as proper to their station in life. This contrast may be true in particular instances, and, being used sparingly might afford a good moral lesson, but in spite of truth and probability it has been assumed upon all occasions by these authors as a groundwork of a sort of intellectual Jacobinism, consisting as Mr Coleridge has well expressed it, 'in the confusion and subversion of the natural order of things'.[140]

Tanto la bontà quanto il male sono assolutamente secolarizzati: il *villain* è un diavolo incarnato, ma non ha poteri soprannaturali, soltanto capacità e volontà illimitate di operare il male, così come l'eroe e l'eroina sono angeli molto concreti con problemi materiali del tipo più comune e spesso con una precisa professione. Il carattere laico e secolare del melodramma inglese passa attraverso l'identificazione sociale dei personaggi ed è ulteriormente ribadito ed accentuato dal lieto fine. Il trionfo attende i

[140] W. Scott, « Essay on the Drama » in *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, London, 1887, p. 222.

buoni su questa terra e non nell'altra vita e si traduce in ogni caso in una ricompensa materiale e tangibile ricchezza come avviene in molti melodrammi matrimonio, avanzamento sociale e comunque, soluzione di problemi ben specifici I riferimenti alla realtà sono molteplici e molto precisi, se anche attinge a fonti e repertori di ogni genere e ci sono numerosissimi adattamenti e traduzioni di drammi in particolare dal francese nel melodramma inglese esiste una direzione del discorso che può dirsi sociale in senso lato portata avanti con tale insistenza che diventa difficile ritenerla casuale

Accanto a melodrammi gotici e di ambientazione esotica, il melodramma inglese primo ottocentesco tocca e tratta tutti gli argomenti ed i problemi legati ai nuovi fenomeni sociali ed ai processi in atto in particolare connessi alla urbanizzazione Ci sono filoni melodrammatici dedicati al industrializzazione (*factory melodramas*) al crimine (*crime dramas*), al alcoolismo (*temperance dramas*), alla vita in città (*city life dramas*) o all'abbandono delle campagne (*country dramas*) Molto spesso si tratta di temi soltanto accennati o che compaiono soltanto nel titolo ma il loro inserimento testimonia in ogni caso di un'ampiezza e di una varietà di soggetti che non esiste in alcun altro genere teatrale dell'epoca e che anche nel romanzo comincerà ad essere trattato solo a partire dagli anni '40 Tuttavia ciò che rende il melodramma inglese veramente notevole non è tanto l'uso di tematiche inedite o di scottante attualità quanto il fatto che l'allargamento del teatrabile avvenga in funzione di un tentativo più generale, anche se non necessariamente consapevole o pienamente coerente e riuscito, di rottura di molte forme di repressione, di proposta di lettura della realtà sulla base di esigenze che non sono quelle del pubblico teatrale tradizionale La concretezza dell'identificazione sociale dei personaggi e delle tematiche trattate viene infatti inserita in un intreccio in cui la dinamica base è costituita dalla capacità e dalla possibilità di non lasciarsi sopraffare da forze superiori, dal desiderio erotico e di dominio

Il risultato è che nei melodrammi inglesi si hanno

una serie di narrazioni in cui c'è un lungo e dettagliato racconto delle iniquità perpetrate dai potenti e delle sofferenze degli umili, in cui il volto quotidiano del potere è visto e presentato come incarnazione della malvagità, mentre ai dominati, le vittime è attribuita una capacità ed una possibilità di resistenza che alla fine è l'elemento trionfante.

I problemi quotidiani sono cioè usati come base di un discorso che non ne esplora le implicazioni logiche, né le cause razionali, ma ne presenta gli effetti in una dimensione da incubo, dilata l'incubo fino al estremo limite della sopportazione e lo risolve grazie a circostanze esterne. Lo spazio drammatico che si crea nel gioco tra ripetizione e variazione viene usato per trattare e proporre le situazioni nuove legate alle esperienze dei gruppi sociali meno favoriti mettendo in scena il lato oscuro del potere, la sua natura autoritaria, irrazionale, oppressiva e, allo stesso tempo, presentando e sottolineando l'esistenza e la necessità di una possibilità di resistenza in modo da farne, comunque il centro del discorso. In tal modo, il melodramma diventa uno strumento per affrontare l'angoscia e il disorientamento inerenti alle nuove condizioni di vita e sconfiggerli attraverso la riaffermazione e la garanzia dell'esistenza di un ordine morale. La natura antiautoritaria ed alternativa di questo discorso è ben chiara nel particolare tipo di linguaggio che serve ad articolarlo.

« Cut the cackle, come to the 'osses' » *la retorica melodrammatica*

Di Andrew Diarrow, un famoso cavallerizzo e *manager* teatrale della prima metà del secolo, si racconta che durante le prove di uno spettacolo dopo aver ascoltato con crescente impazienza un lungo dialogo fra due attori ad un certo punto li interruppe dicendo:

« Hold hard, gentlemen, here's a deal o' cackle without any good in it. I'll show you how to cut it. You say 'Yield thee, Englishman!' Then you (indicating the other) answer 'Never!' Then

you say 'Obstinate Englishman. You die' Then you both fights There, that settles the matter, the audience will understand you a deal better, and the poor 'osses won't catch cold while you're jawing' »[141]

Vero o inventato, l'aneddoto mette a fuoco con estrema precisione un aspetto cruciale del linguaggio melodrammatico la svalutazione della verbalità a favore di un uso molto accentuato di elementi plastici e visuali. Il ricorso a linguaggi che per loro stessa natura attingono al mondo dell'irrazionale o che, comunque, sono i più adatti ad esprimerlo è quasi inevitabile dal momento che il melodramma vuole portare allo scoperto forze e sentimenti sottesi al mondo visibile, una realtà oltre la realtà, l'occulto universo morale di cui parla P Brooks. Il linguaggio verbale, infatti, per quanto usato con un'intensa carica emotiva e servendosi di strategie che tendono alla semplificazione ed alla massima chiarezza non ha il potere enfatico e suggestivo dei gesti e della musica (che Ducrow non nomina ma che era certamente presente), né l'inequivocabile immediatezza dei gesti stessi o delle scenografie Ne deriva che le parole rappresentano un supporto ed un commento all'azione che nel suo sviluppo fa ampio uso di linguaggi non verbali Nei primi trent'anni del secolo si mantiene una sorta di equilibrio tra parti verbali, musicali, mimate e visuali anche se per motivi contingenti (le attrezzature o la compagnia disponibili in un determinato teatro, le preferenze di un determinato pubblico) si può in taluni casi avere una certa prevalenza dell'uno o dell'altro dei linguaggi in questione La molteplicità dei linguaggi è legata alle esigenze espressive interne della forma melodrammatica e ne è una caratteristica distintiva rispetto ad altri generi sia coevi che successivi.

Esiste una forma di retorica teatrale specifica del melodramma che nasce proprio dall'intersecarsi di più linguaggi diversi tesi tutti allo stesso scopo e, quindi, con

[141] H. B. Baker *History of the London Theatres*, London, Routledge & Sons, 1904, p. 387

una serie di caratteristiche che rimandano dall'uno all'altro, rendendoli complementari. Scene, musica, costumi, gesti, hanno in comune fra di loro e con il linguaggio verbale la immediatezza e la iperbolicità: nessuno di essi è mai adoperato in modo allusivo o simbolico o in maniera puramente ornamentale; mentre ciascuno ha comunque lo scopo di non lasciare il minimo margine ad una ambiguità del messaggio.

Basta una semplice apparizione perché siano già chiare le qualità morali e le funzioni dei singoli personaggi: le eroine sono inevitabilmente biancovestite, segno inequivocabile di purezza.[142] Con l'abito bianco dell'eroina e spesso con i suoi biondi capelli, fanno contrasto i baffi neri, i neri capelli, il nero mantello del *villain*, tenebroso nel trucco, nell'aspetto, nell'abbigliamento, così da non lasciare il minimo dubbio sulle scelleratezze che ha commesso o che si accinge a commettere. L'associazione tra l'aspetto del *villain* e la sua anima nera è così radicata e talmente enfatizzata che, sia pure in tono ironico e divertito, Thomas Erle così lo descrive:

> One of the villains displays the results of a guilty mind by such dark furrows across his brow, that he looks as if his forehead had been subjected to the action of a dirty rake. Another betokens the deep stains upon his conscience by so wholesale an outlay of burnt cork upon his face, that his features are almost as black as those of a Christy minstrel or of a maid-of-all-work at a lodging-house, who usually poor thing, would seem from her appearance to avail herself of the coal-scuttle as a pillow. Even his hands are blackened also, so that the beholder is naturally enough impressed with the conviction that the gentleman must have contemplated turning Ethiopian serenader and, that, upon the occurrence of circumstances causing him to modify his intentions in that respect, the washing of his person was inadvertedly omitted.[143]

[142] All'abito bianco è aggiunto un vezzoso cappellino come segno chiaro dello stato d'animo e della situazione. Nei momenti più tormentosi viene perduto e abbandonato, mentre la scena del trionfo lo vedrà gloriosamente issato sul capo della proprietaria.

[143] T. W. Erle, *Letters from a Theatrical Scene-Painter*, London, Marcus Word & Co., 1880, p. 12.

Il pubblico è così affezionato al *villain* bruno e fosco che quando negli anni '80, F. A. Scudamore, un attore di provincia commette la fatale imprudenza di presentarsi in palcoscenico nella parte di *villain* con una parrucca bionda è costretto a furor di popolo a ritornare alla tradizionale parrucca nera.

Almeno altrettanto radicata è la convenzione che vede l'eroe vestito con gli abiti semplici del contadino, del marinaio, dell'artigiano a seconda delle preferenze del pubblico. Anche in questo caso si tratta di una tradizione ritenuta così essenziale ed importante che esistono melodrammi come *Luke the Labourer* e *The Pedlar's Acre* in cui senza un motivo al mondo, il cavaliere dell'innocenza è rispettivamente un marinaio ed un venditore ambulante, anche se questa incongruenza non è certo pari a quella di *The Rent Day* in cui la presenza del marinaio è del tutto gratuita ed ingiustificata.

L'entrata dei personaggi in scena è annunziata dalla musica che chiarisce il loro ruolo prima ancora che compaiano: un cupo accordo di contrabasso annunzia l'ingresso del *villain*, squilli di tromba quello dell'eroe, dolci note di flauto l'eroina: non si arriva alla formazione di veri e propri temi conduttori, ma si ha comunque un impiego fortemente caratterizzato degli strumenti musicali e l'uso di frasi musicali standard (generalmente anticipate nell'*ouverture* che precede ogni melodramma) attraverso le quali è possibile immediatamente riconoscere personaggi e situazioni. L'impiego del linguaggio musicale nel melodramma è abituale e non occasionale ed è paritetico rispetto agli altri linguaggi. Tutti i momenti chiave sono sottolineati da frasi e accordi musicali: la musica riempie i silenzi e le cadute di tensione, intensifica o crea l'atmosfera, accompagna in sordina le situazioni, le illustra o le anticipa. Nel testo di *A Tale of Mystery* di Holcroft, come si è detto primo esempio e modello ufficiale di melodramma, ci sono circa cinquanta indicazioni per altrettanti attacchi musicali, talora assolutamente generici, « Music » tal'altra più dettagliati, come nella scena in cui Selina, la protagonista avverte Francisco (che si scoprirà es-

sere suo padre) che sta correndo pericolo di vita. « soft music, but expressing first pain and alarm, then the successive feelings of the scene » Scena esce e « Music continues tremendous ».

Difficilmente un eroe si dilungherà a parole sui suoi sentimenti per l'amata ma certamente al loro primo incontro sulla scena farà da sottofondo un appassionato vibrare di violini, mentre la *suspense* di un duello sarà sottolineata da un motivo rapido ed incalzante, le catastrofi dal clangore degli ottoni ed il riconoscimento finale della virtù da marce trionfali anticipate da un inarrestabile crescendo musicale. Nel 1813, quando viene presentato *The Shade*, un tipico melodramma gotico dell'orrore, questa convenzione è fermamente stabilita e la sua funzione centrale pienamente evidente Ogni apparizione dello spettro che invoca vendetta è accompagnata da « Music horrible » e nelle scene culminanti c'è addirittura una specie di contrappunto per cui dopo ogni battuta c'è un accordo musicale, una specie di pausa che intensifica l'atmosfera di orrore e di terrore. Alla fine del primo atto, lo spettro di Laurent l'assassinato, conduce sul luogo dell'assassinio il suo amico Blondel perché lo vendichi

(Music horrible — The scene o'erclouded and dark · stormy - Chaise crosses) Enter *Blondel* and *Shade*
Shade (points to the ruined Cloister) Blondel there thy friend was foully murdered (Music in a terrific chord) Revenge (chord) Revenge (chord) Revenge (chord (thunder & co. distant *Blondel* expresses his devotedness by action) (I, 5).

Alla musica strumentale che talora accompagna un ballo si aggiungono, inoltre, cori, canzoni duetti e anche se in maniera piuttosto primitiva l'uso di materiali sonori che vanno dal suono delle campane e dal battere dell'orologio, al rumore dei vetri infranti al soffiare del vento o allo scoppio di tuoni di varia intensità come parte del linguaggio musicale. *Luke the Labourer* è da questo punto di vista un esempio veramente rappresentativo e completo. La scena in cui culmina e con cui si conclude il primo atto

è aperta da un coro che invita al bere e alla vita spensierata

> Come by boys, be merry and jolly
> Sing songs, my lads, booze and regale
> To grieve in this life is folly
> So, wrestlers, fill bumpers of ale (I, 5).

Il ritornello è ripreso e cantato da Luke stesso, sempre più ubriaco, che articola le sue risposte e giustifica le sue azioni senza senso con questo canto. Altre canzoni aprono il terzo e il quarto atto (rispettivamente un coro e una canzone a voci alterne), una canzone è cantata da Clara, quando finalmente tutta la famiglia è riunita sotto lo stesso tetto (IV, 4), anche se ancora non c'è stato lo scioglimento finale, in un altro atto (III, 1), come è tradizione, i due caratteri comici si esibiscono in un duetto. Nello stesso melodramma, inoltre, il rumore del tuono, dapprima un vago brontolio, poi scoppi improvvisi e sempre più violenti, accompagna e sottolinea la scena del rapimento di Philip bambino (II, 3) e del tentato rapimento di Clara (III, 4). La musica, in altre parole, così come avverrà successivamente nel cinema, viene usata per dare la massima immediatezza alla situazione presentata e collabora pertanto allo sforzo di palesare in pieno le motivazioni morali ed emotive sottese alla superficie delle cose. Come spiega l'anonimo autore della prefazione a *The Woodman's Hut*.

> Music supplies the place of language and though the expressions of music are not so nicely marked still in conjunction with action, the purport of the scene is easy to be understood[144].

Allo stesso modo e con lo stesso scopo viene usata la scenografia. Nel melodramma l'azione può svolgersi in ogni sorta di luoghi: all'aperto, in un *pub*, in casa, in prigione, in una grotta. Anche nell'ambito di uno stesso atto si hanno molteplici cambiamenti di scena. I *coups de théâtre*

---

[144] 'Remarks' on S. J. Arnold, *The Woodman's Hut*, Oxberry Edition, London, 1818.

e le peripezie dell'intreccio non sono affidati come nel teatro tradizionale alle parole, ma agli elementi visuali. Ne deriva che la scena del melodramma non è un semplice sfondo pittorico con caratteristiche estetiche più o meno raffinate e piacevoli ma è una scena abitata con funzione di contrasto e di intensificazione. Come gli autori del *Trattato sul melodramma* chiariscono con intenzione parodica

> Oh! Quanto ci prendono due amanti, mentre parlan d'amore in un cimitero. Quanto ci divertiamo alle spalle di un villano introdotto nei saloni di un grande, o di una ingenua pastorella sola nel *boudoir* di una civetta. Un mostro che punta il pugnale alla gola della sua vittima è senz'altro assai atroce, ma quanto più ci terrorizzerà, se commetterà il crimine nelle viscere di un sotterraneo tenebroso, davanti alle ossa dei suoi stessi antenati di cui il barbaro bestemmia le ceneri![145]

Nel giro di pochissimi anni si formano schemi associativi ben precisi tra sfondo scenico e svolgimento delle vicende per cui un *cottage* in particolare se poveramente mobiliato è certamente sede della virtù e dell'innocenza. Come nota J. K. Jerome

> All the virtuous people in the play lived in cottages. I never saw such a run on cottages. After one or two more appearances, the cottage became an established favourite of the gallery. So much so indeed, that when two scenes passed without it being let down there were many and anxious inquiries after it and an earnest hope expressed that nothing serious had happened to it.[146]

In un *cottage* abitano Celina (*Tale of Mystery*) Claudine (*A Miller and his Men*) Amy (*Pedlar's Acre*), Amelia Mordaunt (*The Gamblers*), Geralda (*Trial by Battle*) Mrs Wakefield (*Luke the Labourer*) ed innumerevoli altre vittime innocenti. Il passaggio da una casa ricca ad una povera rappresenta una sorta di simbolica discesa verso il basso

[145] Al Al Al, *op. cit.*, p. 31.

[146] J. K. Jerome. *On the Stage and Off. The Brief Career of a Would Be Actor*, New York, Henry Holt & Co., 1891, pp. 59-60.

che è anche cammino verso la virtù, così avviene in *The Miller and his Men*, in cui i due innocenti sono passati da una casa ricca ad una povera abitazione nel bosco e così avviene soprattutto a Wakefield e alla sua famiglia in *Luke the Labourer* quando assumono il ruolo di vittime della malvagità. L'umiltà dell'abitazione è connessa alla virtù dei suoi abitanti e allo stesso tempo all'idea di casa come spazio degli affetti familiari, della pace e della felicità domestica sul quale gravano minacce e in cui il mondo esterno può fare irruzione in maniera violenta, come avviene in quasi tutti i melodrammi menzionati.

La casa del melodramma è uno spazio essenzialmente al femminile, sia perché abitato prevalentemente dalle donne che se ne distaccano solo per un avvenimento traumatico (rapimento, morte, inganno) sia perché qualificato dalla loro presenza: le donne vivono, agiscono, soffrono, hanno influenza nello spazio delimitato dalle mura domestiche che assume a sua volta connotati affettivi, diventa *home*, grazie alla presenza femminile. Persino Luke, che è un *villain* e, come tale, senza cuore, all'interno della propria casa mostra tratti di umanità finché è viva la moglie (II, 5), con la morte di quest'ultima sparisce in lui ogni pietà ed egli non viene mai più mostrato nella propria casa. In maniera fortemente simbolica, inoltre, in questo melodramma, ciò che mette in moto la malvagità di Luke e lo spinge alla vendetta è il ricordo del proprio spazio domestico violato e materialmente distrutto, per l'incuria di Wakefield di cui Luke diventa implacabile nemico. Così, infatti, Luke giustifica il suo odio:

> « The roof of the house were beaten in by the storm, and our child that lay sucking at its mother's breast in peace, were killed by the rafter that fell upon its head » (I, 3)

Altrettanto simbolicamente la sua vendetta si concreta nel violare a sua volta lo spazio degli affetti di Wakefield con il rapimento del figlio Philip, che letteralmente viene strappato alla casa del padre e, successivamente con il tentato rapimento di Clara.

L'allontanamento dalla casa povera, ma onesta, forzato, provocato dall'inganno o anche volontario, significa ingresso nell'ignoto nella minaccia, nel pericolo, mentre il ritorno al *cottage* è, viceversa, un chiaro segno della reintegrazione dell'ordine, del ritorno della pace e della felicità. Clari, la protagonista di *The Maid of Milan*, lascia il *cottage* natio per il ricco palazzo del duca, dove non riesce a trovare pace, ed è felice solo quando le è permesso il ritorno alla sua povera casa poiché, come recita la famosissima canzone che fa da tema conduttore di questo melodramma

> 'Mid pleasures and palaces, though we may roam
> Be it ever so humble, there's no place like home
> Home, sweet home
> There's no place like home!'

Mentre il *cottage* è inscindibilmente coniugato e connesso alla virtù dei suoi abitanti, un appartamento ricco, specialmente in un castello, non può che essere un luogo di perdizione e di rovina dove si preparano oscure trame e macchinazioni diaboliche ai danni dei poveri abitanti del *cottage* o dove la virtù e l'innocenza corrono seri pericoli. « A magnificent Apartment » è il luogo dove l'infelice Clari viene tenuta praticamente prigioniera dal Duca « An Apartment at the Squire's » (II, 5) quello in cui lo Squire e Luke tramano il rapimento di Clara, il castello è il luogo in cui il Barone di Falconbridge pensa di condurre Geralda (*Trial by Battle*) dopo averla strappata a forza alla casa del padre. L'ideale domestico fa capolino in un gran numero di melodrammi, ma non ha assolutamente la prevalenza e la centralità che acquisterà nel dramma del secondo Ottocento e, soprattutto, è articolato su una contrapposizione tra povertà e ricchezza o su un collegamento tra povertà e virtù del tutto assente o occasionale nel melodramma di fine secolo.

A livello di *setting* teatrale l'esistenza di una molteplicità di temi e di discorsi è testimoniata dalla frequenza con cui accanto al *cottage* compaiono sulle scene inglesi taverne e luoghi naturali di diverso tipo, mentre si fa

strada il panorama urbano ed in un certo numero di casi, limitato ma significativo, quello industriale La taverna e il *pub*, non hanno una connotazione precisa e sono presentati anche in uno stesso melodramma tanto come luoghi di socializzazione e di incontro, quanto come centri di perdizione La città è vista spesso in chiave negativa, in particolare quando è presentata in contrapposizione alla campagna. Il giocatore, il libertino, l'ubriacone perdono l'ultima ombra di rispetto per se stessi e per gli altri recandosi in città William Mordaunt (*The Gamblers*) completa a Londra la sua rovina morale ed economica, il passaggio dalla campagna alla città determina l'allontanamento tra moglie e marito in *The Farmer's Story* Nonostante la prevalenza di tale punto di vista si comincia anche ad esplorare il panorama urbano come fonte di meraviglia di divertimento, di stupore *Tom and Jerry* (1821) è solo il primo esempio di una serie di melodrammi che, in particolare dopo il 1830, mettono in primo piano la nuova realtà urbana.

Al contrario di quello cittadino il paesaggio campestre evoca immediatamente tranquillità e suggerisce nostalgia

A Village with the distant view of the City of York. Harvest carts in the background, a group of Villagers discovered, celebrating the Harvest Home (*Luke the Labourer*) (III, 1)

È lo sfondo dell'incontro tra Clara e Charles, il suo innamorato « buono » e sempre la campagna, fissata in paesaggi di oleografica serenità, è il luogo di scene idilliche e sentimentali Tutti gli altri luoghi ed elementi naturali, viceversa, ispirano spesso, come d'altra parte è nella tradizione del romanzo gotico, un senso di terrore e di ostilità Il bosco e più che mai i sentieri nel bosco, sono il luogo degli assalti, degli assassinii dei rapimenti tentati o portati a termine Sempre in *Luke the Labourer* Clara sarà assalita in « A cut wood », così come prima e dopo di lei è toccato e toccherà ad innumerevoli altre eroine In quasi tutti i melodrammi, inoltre, c'è una scena finale che si svolge all'aperto con un qualche elemento naturale che si scatena e sembra voler nuocere ai protagonisti ed

è poi vinto o, piuttosto provoca un evento decisivo per la soluzione della vicenda che sembra non aver più sbocco. Nella sequenza finale di *The Woodman's Hut*, un'intera foresta è in fiamme e il fuoco si propaga ad un *cottage* e al ponte che attraversa il fiume, nel momento culminante i buoni « escape through the flames over the burning bridge, a part of which falls blazing into the river. The fugitives remain in safety on the unbroken part of the bridge (III, 3) ». Un'eruzione del Vesuvio conclude *Masaniello* (una riduzione melodrammatica dell'opera di Scribe-Auber, scritta da H. M. Milner):

A grand view of the volcano emitting smoke and fire — the lava beginning to flow into the sea [ ] the eruption has made rapid progress — the crater of the volcano emits torrents of flame and smoke forked lightnings redden the sky in every direction [ ] a terrific explosion ensues from the mountain, the lava impetuously flows down its side and extends itself into the sea. The people awe-struck, bend in submission to the will of heaven and the curtain slowly descends (III, 5).

La conclusione del melodramma è molto spesso affidata ad una scenografia spettacolare ma, nonostante ciò, la spettacolarità non è mai, a meno nei primi trent'anni dell'Ottocento puramente decorativa. Anche se un luogo comune identifica il melodramma con dramma spettacolare, la spettacolarità pura appartiene alla decadenza di questo genere teatrale, mentre nel periodo in questione questa tendenza che pure esiste è inglobata e coerente con il progetto complessivo del melodramma. L'uso delle scene come elemento costitutivo del linguaggio teatrale è una caratteristica propria del melodramma che esso condivide, non a caso, con la pantomima e che lo differenzia da altre forme teatrali serie coeve e successive [47]. Il melodramma, infatti, sviluppa una tendenza che fin dalle origini appartiene ad una tradizione non letteraria e la porta avanti all'interno di un tentativo di globalità e di apertura del

[47] L'uso di macchine teatrali e di meraviglie sceniche è, più

linguaggio scenico sconosciuto o ignorato nelle scritture teatrali colte.

Nel melodramma nulla è sottinteso e quando la musica, le scene, le parole non sembrano sufficienti ad esplicitare i significati morali latenti o le emozioni primarie e più profonde, si fa ricorso al gesto. Ci sono melodrammi in cui il gesto domina incontrastato escludendo quasi le parole, usate come pura connessione tra sequenze gestuali mute. È il caso, tra gli altri, di *Trial by Battle*, il melodramma con cui nel 1818 si inaugura il Coburg e nel quale i momenti principali dell'intreccio — il rapimento di Geralda, la sua liberazione, la sfida e l'uccisione del *villain* — sono presentati con molti gesti e pochissime parole.

È notte e nel *cottage* di Albert, padre di Geralda, tutti si ritirano a dormire. Rimangono sulla scena Morrice, il comico, e Jem, un ragazzo complice dei banditi e del barone Falconberg, che con un espediente si è introdotto in casa.

(Music — he [Morrice] puts on his cap, and after a little ad libitum business he falls asleep. A pause. Jem rises — listens — and finding Morrice fast asleep, proceeds to examine the room. Finding all safe, opens the window, at which Rufus and the Baron appear. They make signs for him to open the door. He proceeds so to do, but in the act receives a check from Morrice, who accidentally with his arm knocks a cup off the table. Jem runs behind the chair. A dead pause. At length he ventures forth, and unbarring

---

in generale, la spettacolarità, non era ignoto al teatro del XVIII secolo, ma costituiva uno spettacolo fine a se stesso, molto spesso di tipo popolare e indirizzato ai ceti popolari. Il teatro ufficiale, i drammi cosiddetti classici, lo ignoravano. Ancora all'inizio dell'Ottocento Kemble e Siddons si limitavano ad avere dei grandi fondali dipinti, con maggiore o minore raffinatezza ed a recitare sul proscenio con gesti misurati e pieni di dignità. Le azioni drammatiche spettacolari nascono nei teatri popolari, lo Astley's ed il Sadler's Wells, anche se non possono definirsi ancora melodrammi poiché hanno appena un abbozzo di intreccio.

the door, admits them. They enter — listen — Morrice moves in his sleep — Jem points out Geralda's room — Baron and Rufus depart towards it with the candle. They enter and leave the room

in total darkness. Jem stands on guard, till at length a tapping at the door is heard. Jem conceiving it to be friends, opens the door and Henrie appears (I, 4)

L'ingresso di Henrie, il cavaliere dell'innocenza provoca un rapidissimo e brevissimo scambio di battute che dà luogo immediatamente ad una nuova sequenza gestuale:

(Music He [Henrie] gropes his way to Albert's apartment which he enters, when a scream is heard. The Baron appears above with Geralda in his arms: on which Henrie rushes out, and as Baron reaches the stage, he stands guard at the door (I, 4)

Segue un brevissimo scambio di parole tra Henrie, Rufus (il fratello bandito) e il Barone mascherato, al termine del quale.

(Music Jem runs to lock Albert's Door, but Henrie darts forward, and casts it open, crying, «Help! help! The Baron with his prize, makes his way to the Cottage Door, but as he reaches it Albert and Hubert rush in)

A COMBAT OF SIX TAKES PLACE

at the conclusion of which, Albert beats the Baron down, and tears the mask off his face [. The Baron kills Albert. Hubert] Sees his Father murdered, laments his death — then quits the stage L. H. vowing revenge (I, 4).

Geralda e Henrie sono condotti prigionieri nella caverna dei banditi, dove di nascosto si è introdotto anche Jem che è stato convinto dal vecchio Ambrose a tentare la liberazione dei due. In una lunga ed emozionante sequenza che dura quasi un'intera scena e fa uso esclusivamente di gesti (II 2), Jem rischia di essere scoperto ed ucciso da Rufus torna a nascondersi e rimane intrappolato nel suo nascondiglio; Henrie, che è incatenato ad una colonna riesce comunque a liberarlo, viene a sua volta liberato insieme a Geralda e tutti e tre si danno alla fuga. Rufus dà l'allarme e l'intera banda insegue invano i fuggitivi. Infine, nel momento conclusivo quando i due fratelli Henrie e Rufus si affrontano con le armi in pugno, nel giu-

dizio che li vede schierati come campioni rispettivamente di Hubert, fratello di Geralda e figlio dell'ucciso, e del Barone Falconberg, il *villain* . gesti, sottolineati dalla musica e, in questo caso, fortemente ritualizzati, hanno ancora una decisa prevalenza:

Flourish — Henrie and Rufus retire
Heralds sound
Enter Henrie, L. H. Enter Rufus R. H.
Henrie throws down gauntlet Rufus picks it up
Henrie and Rufus retire
Herald sounds three charges of trumpet
Music — Enter Rufus, R. H. bows and says (in action)
he is ready to combat for the Baron
Herald sounds three charges.
Music — Enter Henrie L. H. — bows and says (in action)
He is ready to combat for Hubert
GRAND COMBAT
Rufus is defeated (II, 5).

Il Barone non rinuncia a difendersi, Hubert lo accusa nuovamente di assassinio e l'intera scena del duello si ripete tra Henrie ed il Barone, finché quest'ultimo non muore ed il dramma può concludersi tra l'esultanza generale.

Per quanto la lunghezza delle didascalie citate possa far pensare il contrario, *Trial by Battle* è solo un caso particolarmente emblematico, ma non un'eccezione per qualità e quantità dei gesti impiegati. Non c'è esempio in cui manchino processioni, duelli, combattimenti, fughe, inseguimenti o anche intere sequenze gestuali mute per esprimere ira, furore, gelosia, vendetta, passione, sconforto, disperazione. Il gesto compare sempre nei momenti culminanti dell'azione nella sua funzione di linguaggio primordiale, l'unico adatto ad esprimere in maniera chiara e non ingannevole — a differenza delle parole che possono anche dissimulare pensieri e sentimenti — reazioni ed emozioni profonde.

Il gesto nel melodramma è sempre esagerato, iperbolico, estremo: le eroine svengono, cadono in ginocchio in segno di disperazione o di preghiera, tendono le braccia

o i figlioletti al cielo per invocare aiuto si aggrappano alle ginocchia del padre, del fratello del marito, del *villain*, per chiedere pietà nella conclusione di *The Dream at the Sea* di J Buckstone, Anne Trevanion « staggers back and falls » o anche « sinks to the earth — a shot is heard — she rises, and rushes to the mouth of the cave » o ancora « kneels to assist Launce », « falls into Trevanion s arms », « points to Ralph », « kneels at the feet of Richard » Clari (*Clari, the maid of Milan*), in presenza del padre che non l'ha ancora riconosciuta « Weeps, and in great agitation falls on her knees before him », quando il padre la respinge, lo supplica di perdonarla « following on her knee » e, ancora, all'arrivo del duca si interpone tra il padre e il duca « springing between them » quando il duca stesso ha dichiarato le sue intenzioni, finalmente onorevoli, e il padre ha concesso il suo perdono

Clari is set before him [her father, Rolamo] — they spring into each other's arms — Rolamo takes her hand, and unites it to the Duke's they both kneel — Rolamo extends his hands over them, his eyes turned upward, and streaming with tears, and with a chocked voice exclaims « Heaven bless ye! » (III, 3).

In *Fifteen Years of a Drunkard's Life* quando Patti scopre che il fratello ha dissipato tutto il loro danaro « runs up to the farm, is about to enter, when she falls upon her knees, in the attitude of prayer » (II, 2)

Il cavaliere dell'innocenza, a sua volta, stramazza al suolo sotto i duri colpi della sorte sfodera la spada, si para con tutto il suo corpo a difesa della sua bella in *Luke the Labourer*, Philip « knocks Luke down with his cudgel, who falls senseless, then grapples the Squire by the throat [ ] The Squire struggles with Philip, and runs off pursued by him » (III 3), nel gran finale di *The Miller and his men*, un attimo prima che abbia luogo l'esplosione che distruggerà i banditi

Lothair places himself before Claudine and receives Wolf's attack — the Robber is wounded, staggers back, sounds his bugle,

and the mill is crowded with Banditti. Lothair throws back the bridge, and crosses it with Claudine in his arms (II, 5).

Il *villain*, invece rotea gli occhi, digrigna i denti o si batte il petto quando i suoi piani falliscono, leva alto il braccio in segno di minaccia, si slancia contro l'eroe, avvinghia, o tenta di avvinghiare la bella oggetto della sua concupiscenza: in *The Rent Day*, Jack tenta la seduzione di Rachel e, dapprima la fa sedere limitandosi a « hanging over her », poi passa a chiederle un bacio « throwing his arms about her » e, infine, di fronte alla reazione della donna « he seizes her » (I, 2), un *villain* come Bureau (*The Factory Boy*) dapprima tenta di accusare Everard di omicidio, quando il suo piano fallisce ed i soldati lo arrestano

He breaks from them, rushes on Mule, and stabs him — he then attempts escape, staggers and falls, but rising, finds the soldiers and seamen's army all levelled at him. Mule is raised (III, 3).

Le passioni i conflitti, le emozioni acquistano visibilità attraverso il gesto che per la sua capacità di dire l'ineffabile, diventa il mezzo espressivo privilegiato e parte integrante di un linguaggio complesso che mira comunque a rendere i propri messaggi pienamente leggibili.

In maniera pienamente coerente con questo scopo, per lo più alla fine di ciascun atto, ma anche in altri momenti chiave dell'intreccio, tutti i personaggi assumono l'atteggiamento che meglio si adatta ad esprimere il proprio stato d'animo e l'azione si ferma, il gesto è fissato o immobilizzato nel quadro d'insieme. Il primo atto di *The Factory Assassin or the Dumb Man of Manchester*, ad esempio, si conclude con una lotta tra Tom, il personaggio muto, ed Edward, il *villain*, che colpisce l'eroina e fugge. Tom dà l'allarme ed all'arrivo degli altri personaggi. In questo particolare caso l'uso del *tableau* è reso vaga-

Tom falls on his knees and calls on Heaven to witness his innocence. The workmen rush to seize him. Mr Palmerston interferes between them. Tom seems almost frantic, and dashes himself on the ground. Tableau. Drop descends slowly (I, 3).

mente plausibile dall'impossibilità di Tom di esprimersi a parole, ma anche in assenza di personaggi muti, le più diverse situazioni emotive sono, mediante tale artificio, sottolineate e rese visibili. In *The Miller and his Men* la scena in cui Lothair è riuscito a salvare se stesso, Claudine e Ravina da Wolf, il cattivo, si conclude con « Ravina and Claudine remain in attitude, the latter watching Lothair with uplifted hands (II 3) » così come nella conclusione il sipario cala sull'abbraccio tra padre e figlia, mentre i cattivi muoiono in una gigantesca esplosione. In *Jack Sheppard*, Jack sorprende Thames e Winny (l'eroe e l'eroina) abbracciati: la centralità dell'episodio — da questa scoperta ha inizio il cattivo comportamento di Jack innamorato senza speranza di Winny — è sottolineata dall'uso del *tableau*, così come quando Jack accusa Thames di furto « The scene is shut on the picture » (II, 5) e, ancora, più avanti, quando Jack è catturato.

> He [Austin] whistles, Jack is overpowered — three more constables appear, they hold Jack down, and the scene closes upon the group (IV, 3).

Quasi sempre nella scena finale il *tableau* sanziona il trionfo della virtù e la sconfitta della malvagità. In *The Factory Boy* c'è un ultimo tentativo di Blereau, il *villain*, ormai smascherato di fuggire, ma il cavaliere dell'innocenza, Billy, interviene e lo uccide:

> Turning to point at Blereau, he sees him trying to escape by the window — the soldiers fire — Blereau falls back into the room, and as he rises, and rushes wildly forward — Billy, seizing the pistol from the ground, dispatches him — Mule dying — Tableau (III, 4).

In questo, come in moltissimi altri casi, la disposizione dei personaggi sulla scena è indicata in dettaglio:

Soldiers and Officers

Sailors — Mary (on her knees) — Soldiers

Billy (his foot on Blereau) — Mule (supported by Dame and Amont)

Eve — Everard

Come in un quadro allegorico tutti i personaggi sono colti e fermati in un'attitudine che senza possibilità di dubbio indica i reciproci rapporti e le emozioni in gioco. La leggibilità del messaggio è cioè affidata alla possibilità di renderlo presente in maniera concreta dandogli una sorta di materialità che ne garantisca la chiarezza e la univocità.

Il *tableau* è in un certo senso un momento di concentrazione estrema del gesto, ma nel melodramma non c'è comunque spazio per manifestazioni contenute o misurate nell'espressione delle emozioni e la recitazione dilata e accentua tale caratteristica. Gli attori agitano le braccia, roteano le pupille, digrignano i denti, battono le mani si strappano i capelli. Nel più diffuso dei trattati di recitazione del primo Ottocento, *The Road to the Stage*, si suggerisce che la gioia sia espressa

> by clapping of hands and exulting looks the eyes are opened wide, and on some occasions raised to heaven, the countenance is smiling not composedly, but with features aggravated, the voice rises, from time to time to very high tones.[148]

Così pure il sentimento opposto, il dolore è completamente esteriorizzato in gesti intensi e marcati che non permettono sfumature o toni smorzati

> Grief [...] expresses itself by beating the head or the forehead, tearing the hair and catching the breath, as if choking, also by screaming, weeping, stamping, lifting the eyes from time to time to heaven, and hurrying backwards and forwards.[149]

La gelosia, invece essendo un sentimento complesso, dà luogo ad un vero spettacolo nello spettacolo:

> Jealousy shows itself by restlessness peevishness, thoughtfulness, anxiety absence of mind, & c., sometimes it bursts out in piteous complaint and weeping, then a gleam of hope, that all is yet well, lights the countenance into a momentary smile. Imme-

[148] Cfr. T. L. Rede, *op. cit.*, p. 77
[149] *Idem*, p. 78.

diately, the face clouded with gloom shows the mind overcast again with horrid suspicions and frightful imaginations. Then the arms are folded upon the breast, the fists violently clenched, the rolling eyes darting fury (Othello)...[150]

Ma anche l'allegria, l'ira, l'amore, il desiderio, la rabbia e tutti gli altri possibili sentimenti prevedono gesti che non hanno nulla di naturale, ma amplificano e mettono in rilievo emozioni elementari ed univoche. Persino gesti ordinari e quotidiani come il camminare assumono un significato specifico e passano a segnalare la diversa natura dei personaggi in scena. È possibile individuare il ruolo dei personaggi nella vicenda drammatica anche semplicemente dall'andatura dell'attore:

The light comedian must have [...] a walk that is quick and decided and a bit busting. It ought to be the male counterpart of the mincing soubrette. On the other hand a low comedian may choose the walk that takes his particular fancy. He may, so to speak, steal the walking thunder of the tragedian, and get laughs thereby; or he may hop, skip or strut, or if he feels that the occasion calls for it, walk even upon his hands... The walk of the villain must fit the brand of villainy he is portraying. It may be sneaking, or it may be aggressive, or it may be a walk that is a blend between the two.[151]

Lo stile di recitazione si basa sul presupposto che attraverso il linguaggio corporeo è possibile fornire la rappresentazione plastica e visibile di sentimenti ed emozioni che nella vita ordinaria non è consentito esprimere e, di conseguenza, è sovraccarico, ridondante, incline ad irreali grandiosità, concepito soprattutto come intensificazione di un linguaggio gestuale già enfatico e ridondante a livello testuale.

Il favore di cui gode il linguaggio gestuale nel melodramma non esclude, tuttavia, il ricorso al linguaggio verbale, ma l'uso delle parole ha carattere del tutto parti-

---

[150] *Idem* pp. 80-81

[151] B. Kennedy, *Footlights*, London, Henry Walker, 1928, p. 80.

colare. Si attinge, infatti, a repertori culturali di varia origine piegando ed interpretando la tradizione colta sulla base di un progetto complessivo da cui tale tradizione è profondamente snaturata e modificata.

Per poter dare adeguato risalto agli imprescindibili imperativi morali su cui si basa il mondo, la narrazione nel melodramma fa continuo ricorso ad espedienti sensazionali ed a veri e propri *coups de theatre*. In tali momenti c'è una sorta di intensificazione che permette di enunciare a chiare lettere verità assolute, senza tenere in nessun conto convenzioni sociali, inibizioni psicologiche, interdizioni di qualunque tipo. I sentimenti possono essere gridati a gran voce, i rapporti affettivi proclamati senza pudore, l'odio, il rancore, la ripugnanza dichiarati in maniera netta, i rifiuti e le avversioni espressi senza ambiguità. Occorre anzi che lo siano perché l'innocenza possa risultare in tutto il suo pieno fulgore e la malvagità rivelarsi nella sua insondabile bassezza.

Frasi come « We may fly from man-but the eye of Fate is on the murderer's path. Oh, blood, blood! » (*The Shade*, II, 2) o come « Fiends descend instantly, in darkness and despair anticipate a dreadful punishment » (*The Miller and his Men*, II, 3) o anche « He who would destroy a happy fire-side, is vile and shameless but he who insults its wretchedness is base indeed! » (*The Rent Day*, II, 1) trovano la loro piena motivazione in situazioni estreme in cui la repressione o il principio di adattamento alla realtà non hanno spazio. I personaggi si trovano ad affrontare scelte fondamentali almeno una volta per atto e, di conseguenza, si esprimono in un linguaggio che non conosce sfumature e fa del l'eccesso la sua regola. Non ci sono avvenimenti o azioni ordinarie nel melodramma giacché dietro la quotidianità si cela comunque la lotta tra il bene e il male, e allora anche le parole non possono che essere estreme, enfatiche, ridondanti. Un incontro tra padre e figlia, tra marito e moglie, tra amici non sarà mai un fatto casuale, ma avverrà sempre in circostanze eccezionali e, dunque, membri della stessa famiglia o comunque con strettissime relazioni affettive, non potranno che rivolgersi

l'un l'altro indirizzandosi espressioni iperboliche che valgano immediatamente a chiarire la profondità del vincolo che li lega e l'intensità delle emozioni che li dilania.

« My dear children — my only solace — my only comfort » dice in *The Gamblers* (I, 1) la tormentatissima Amelia Mordaunt, quando non ha notizie del marito e teme il peggio. « My life, my Mordaunt! » (II, 1) esclamerà la stessa infelice eroina al ritorno di quest'ultimo. « Bless thee, my suffering child » (*Eugene Aram*, III, 2) non potrà che esclamare il padre di Madeline nel momento in cui la rivede, in attesa della sentenza che condannerà Eugene lo sposo promesso ed adorato accusato di assassinio. Così come Ann e Jonathan in prigione per un assassinio che non hanno commesso non potranno che abbracciarsi scambiandosi le espressioni del più tenero amore:

Bradford. This one embrace repays for all my anguish, all that I have suffered ... all that I can suffer.
Ann. And I ... oh now I feel quite happy!
To be near thee, to press thy hand ... to hear thy voice
The worst is past ... they will not part us again (II, 2).

Mai i personaggi di un melodramma si chiameranno semplicemente per nome, ma aggiungeranno come minimo un aggettivo, un sostantivo, una locuzione che li qualifichi. Non esistono bambini nel melodramma che non siano « My poor wretched children »: « Poor innocents » o « poor suffering innocents » sono chiamati in *The Gamblers* (I, 1), « Our helpless children » in *Jonathan Bradford* (II, 2), « Poor children » in *The Rent Day* (II, 1) e l'elenco potrebbe continuare. Allo stesso modo non ci sono mogli o innamorate cui non tocchi almeno una volta sentirsi chiamare, come Madeline in *Eugene Aram* (III, 4), « Angel! », o eroi che non si sentano dire « Thou art a good lad, a noble lad! » (*The Miller and his Men*, I, 1) o anche « My faithful friend » (*The Shade*, I, 3). E, ovviamente, il minimo che possa capitare al *villain* anche nel pieno del suo trionfo è di sentirsi gridare in faccia frasi di esecrazione e di abominio: « Monster! You excite my horror! — Leave me ... or I must call to my assistance those who

will chastise your insolence » grida Ella a Mountfort (*Ella Rosenberg* II, 1) e Mortaunt a Woodville, l'uomo che lo ha rovinato « Stand off! Thy touch pollutes me! off, villain, off! » (*The Gamblers*, I, 3), ma anche Wakefield, ormai in completa povertà non ha nessun ritegno a gridare a Luke « You be a scoundrel! » o anche « Villain, leave the house! » (*Luke the Labourer*, III, 2).

La forza delle certezze morali e dei sentimenti abolisce le barriere sociali e permette a chiunque qualunque sia il posto che occupa nella scala sociale, di proclamare il proprio disprezzo e la propria repulsione nei confronti del *villain* anche se costui veste abiti ricchi e nobili. In *Trial by Battle* Hubert benché povero e umile, può entrare nel castello del Barone Falconbridge e alla presenza di nobili e cavalieri riuniti proclamare:

> [I mean] to stamp thee with epithet as foul as man can utter — thou art a murderer

e persino Morrice, il comico che è stato testimone oculare del delitto, può respingere gli orgogliosi dinieghi del Barone

> *Baron.* My rank and birth should place me above suspicion besides, what proofs exists?
> *Morrice:* Plenty! though his father is dead, I'm not — am I, Hubert?
> *Baron.* Villain! thou durst not say I murdered him.
> *Morrice.* Yes, I dare, if the soldiers will stand by me (I, 8).

Il pudore, la repressione dei propri sentimenti e delle proprie emozioni sono sconosciuti al melodramma. I personaggi stessi, inoltre, non hanno dubbi sui propri impulsi morali, sulla valenza etica delle proprie azioni o sui sentimenti che li animano e li enunciano in termini non equivoci, rivelando così la propria autentica natura e contribuendo allo stesso tempo a precisare i principi morali su cui si articola il mondo. Il soliloquio del *villain* ne è un chiarissimo esempio

> I'll do that which shall outdo all I've ever done. I'll not be

baulked My heart ha been rent in wain, and though fate and devils do stand afore me, I'll burst through them all, but I'll ha' my hands full o' what they do long for

minaccia Luke (*Luke the Labourer* IV 1), così come prima e dopo di lui hanno fatto e faranno tutti i veri e abissalmente perfidi *villains* del melodramma primo ottocentesco

Per quanto il linguaggio verbale sia enfatico e fiorito nel melodramma c'è il completo abbandono della forma in versi sostituita da una prosa che attinge molte delle sue espressioni dall'uso quotidiano e spesso dialettale Soprattutto c'è un uso differenziato di toni e registri linguistici molteplici legato in parte al ruolo dei personaggi, e in parte alla loro posizione sociale un inglese corretto e formale è la prerogativa degli aristocratici o di chiunque abbia un nobile destino o una nobile origine, più in generale tutte le persone ricche parlano correttamente a differenza dei poveri, tanto che in *Luke the Labourer* Wakefield e la sua famiglia, finché sono ricchi e prosperi parlano un inglese ineccepibile, quando la loro fortuna cambia non disdegnano espressioni dialettali A questa regola fa eccezione l'eroina che si esprime in maniera corretta, qualunque siano le sue origini sociali Una semplice ragazza di campagna come Clari persino nel momento dell'estrema angoscia (quando il Duca le ha comunicato che non la sposerà a causa della differenza di rango) non si lascia sfuggire una sola parola dialettale o in un inglese meno che impeccabile:

Monster! dare'st thou still profane that sacred word? No, my lord, the mask is torn away — the attachment which was my pride, now is my disgust 'Tis past! I know myself deceived but thank Heaven! I am not lost To you my lord the bitter hour is not yet arrived, but 'tis an hour that never fails to guilt At some unexpected moment the blandishments of pleasure will lose their force the power of enjoyment will be palsied in your soul it will awake only to remorse! In that hour of retribution, think of these words of warning — think of the hearts you've broken — think, my lord, and tremble (*Clari, the Maid of Milan*, II 1).

Si può forse pensare ad un'influenza letteraria, più ac-

centuata per la protagonista che per gli altri personaggi ma le varietà linguistiche adoperate nel melodramma sono così numerose che con tutta probabilità non c'è solo un influsso di tale tipo, ma anche una precisa scelta stilistica che mira a creare adeguato risalto per il personaggio principale.

Il dialetto è largamente usato per i personaggi comici che in ogni caso, adoperano un linguaggio molto concreto che tende a riportare le situazioni intensificate ed estreme ad una condizione di normalità e di quotidianità. In molti melodrammi, inoltre c'è almeno uno dei personaggi minori che parla con forti inflessioni straniere, preferibilmente tedesco o anche irlandese. L'effetto è indubbiamente comico, anche se non c'è un legame preciso tra nazionalità e ruolo drammatico. L'accento tedesco in *Luke the Labourer* è attribuito ad Aaron Mordica, un ebreo buono, mentre in *Jack Sheppard* è proprio di Abraham Mendes, ebreo anche lui, ma alleato e complice di Jonathan Wild, il più bieco dei *villains*, l'accento irlandese è per lo più attribuito a personaggi comici, ma in *Jonathan Bradford* appartiene alla schiera dei malviventi. Il *villain* in persona, inoltre, se non è un nobile o un uomo di potere usa il dialetto. Luke non sembra conoscere altro tipo di lingua, ma l'altro *villain* dello stesso melodramma (*Luke the Labourer*), essendo nobile, adopera una lingua corretta.

L'uso di una lingua non letteraria è spinto a tal punto che in alcuni tipi di melodramma — *nautical melodramas* e alcune sottocategorie di *crime dramas* — si adopera un linguaggio tratto rispettivamente dal gergo dei marinai e dei ladri. Il gergo marinaresco travalica addirittura la specificità di genere: tutti i marinai inglesi parlano sempre e comunque ispirandosi al mare anche se la situazione in cui si trovano e le vicende in cui incorrono non hanno il minimo collegamento con il mare.

Holloa, anybody, ahoy! Nobody within hail! want a pilot here! the wind has shifted four points, and brought the ebb tide slap on my broadside. Shall drift out. I'm thinking and lose my way. Let me see: here's a track of some sort. I'll follow it, must reach port at last (*Luke the Labourer*, III 4)

esclama nel bel mezzo di un bosco Philip tornato al suo paese dopo vent'anni in buona parte trascorsi sul mare e si dimostra incapace di parlare in maniera diversa.

Il gergo ladresco è da questo punto di vista meno diffuso e compare in particolar modo nei melodrammi centrati intorno a figure di criminali leggendari come Jack Sheppard, Paul Clifford, Claude Duval, Dick Turpin. In *Jack Sheppard* i ladri e i criminali accorsi alle grida di allarme di Wood per chiedere dove siano i gendarmi danno prova di una notevole ampiezza e varietà lessicale:

All: Where are the lurchers, where are they? Hoo, whoo, hoy! whoo! Now for the traps.
Women: The shoulder-clappers.
Men: The ban dogs! (*Jack Sheppard*, I, 1)

Il ricorso ad una gamma variegata di registri linguistici non colti è certamente motivato dal desiderio di animazione e varietà e dalla ricerca di effetti comici, ma c'è anche una consapevolezza linguistica precisa e, quindi, una scelta in questa direzione: in ambedue i melodrammi appena citati c'è una scena comica con esplicite considerazioni metalinguistiche sul gergo rispettivamente marinaresco e ladresco.[152]

Le caratteristiche gergali e dialettali del linguaggio verbale del melodramma sono ulteriormente accentuate da una recitazione che tra l'ira o l'ilarità — a seconda del temperamento — dei pochi spettatori colti, sottolinea o inserisce nella pronuncia elementi fortemente dialettali o cadenze tipiche degli strati sociali inferiori. Mentre Grant, come già si è ricordato, è assalito da legittimo sdegno altri autori tra cui T. Erle, danno maggiori dettagli e con

[152] In *Luke the Labourer* (IV, 1) la lunga tirata di Philip in gergo marinaresco è così commentata dal mietitore a cui è rivolta: «*Have you been talking Greek all this time?*». Allo stesso modo in *Jack Sheppard* quando i ladri parlano in gergo, Wood, al quale le loro domande sono rivolte, non capisce e dichiara: «*I don't understand you — I don't understand you*» (I, 1).

sommo divertimento fanno esempi del massacro di singole parole ed espressioni come « Ma Kee-ying me suvrin »[153] di cui è colpevole l'eroina che inoltre sospira nell'incontrare l'amato « 'Tis-a-hee-e! » o anche gli racconta come il crudele padre avrebbe voluto « purrchase the tinsel advantages of rrank at the expense of a daughter's honour », mentre nell'ultimo atto è pronta a proclamare: « Stay! heart ol! My father is eenocent! There stand the murderer! »[154] Anche l'eroe non le è da meno e la implora di cercare salvezza « in fleeight »[155], o anche si affida alla Provvidenza perché voglia « gee-yard the woman of his harrt », o anche afferma in maniera perentoria che « In the old kee-yabinet of nature's gee-yems there is none arruf so bee-yatiful as the lovely Zoozan »[156] Allo stesso tipo di elocuzione fanno ricorso i bambini che a intervalli regolari proclamano « h' I'm so ungry »[157], ma anche il vecchio padre che al colmo dell'ira inveisce contro il *villain*:

> The villin — the destroyer of my che-yeild is here — is in my power — ven-geance shall be mine — I'll have his life — I'll have his bludd[158].

Tutti i personaggi, oltre, come si vede, a moltiplicare le erre, abolire o aggiungere le acca, sono inclini ad una sorta di « intense syllabification » che li porta a scandire le parole in maniera del tutto innaturale così come facevano, con tutta probabilità, i banditori delle fiere o i venditori ambulanti[159].

---

[153] Cfr. T. Erle, *op. cit.*, p. 18.
[154] *Idem*, p. 117.
[155] *Idem*, p. 84.
[156] *Idem*, p. 86.
[157] *Idem*, pp. 34 e 86.
[158] *Idem*, p. 107.
[159] « It may be observed that the tragediennes of minor theatres make a point of pronouncing every separate syllable of all they utter with elaborate distinctiveness, as if they had learnt their parts out of one of those books in which the words are divided into bits by bars for the purpose of mitigating the difficulties presented by the test to incipient readers » (T. Erle, *op. cit.*, p. 34).

L'enfasi del testo verbale è sottolineata, quindi dall'enfasi della recitazione che viene ottenuta attraverso il ricorso a mezzi espressivi che, per quanto primitivi e discutibili, fanno comunque riferimento ad esperienze linguistiche degli strati inferiori piuttosto che a tradizioni ed usi dell'alta cultura. Si stabilisce in questo modo un legame con la quotidianità, con la lingua della maggioranza degli spettatori tanto a livello di testo drammaturgico, quanto nella attualizzazione scenica. Tale nesso non ha niente in comune con effetti o tentativi di realismo ma mira piuttosto, coerentemente con gli altri linguaggi del melodramma ad una presentazione della realtà in forma intensificata ed estrema.

Come per il linguaggio verbale, così per la musica, i gesti le scene le possibilità democratiche proprie del linguaggio melodrammatico sono accentuate e potenziate attraverso un costante riferimento alle tradizioni popolari ed una continua ricerca di contatto con il pubblico. Le particolarissime modalità di svolgimento dello spettacolo che, come si è detto, riservano ai presenti in sala la possibilità di influire sul meccanismo teatrale esprimendo un giudizio vincolante sulla sua efficacia, ma anche intervenendo a modificarlo, fanno sì che in Inghilterra, più che altrove, gli spettatori vengano assunti a compartecipi delle convenzioni teatrali e che orientino quindi il linguaggio del melodramma in una direzione decisamente popolare.

La musica adoperata non è mai di tipo colto ma propone il riuso di motivi o canzoni della tradizione popolare o, quando è scritta per l'occasione, è costituita da melodie semplici e facilmente orecchiabili, tali, cioè da poter essere ricordate e ripetute in coro. La scelta della musica, inoltre, è per lo più affidata al direttore d'orchestra che ha un proprio repertorio da usare ed adattare alle singole situazioni. Ci sono « round eights » per i combattimenti e i duelli, « soft music » per le situazioni patetiche, « hurry music » per i momenti di confusione, « storm music » per quelli in cui si addensano le minacce e si preparano i pe-

ricoli. Gli effetti possono essere, come testimonia Erle[160], di una comicità assoluta, ma è chiaro che in tal modo si lasciano ampi margini alla possibilità di influenza degli spettatori. D'altra parte anche le canzoni possono essere interpolate o omesse a seconda della abilità e della disposizione dell'attore in scena e, soprattutto, delle richieste del pubblico. Indicazioni come « a song may be introduced here » non sono rare nei testi melodrammatici e Mayhew, in proposito, ricorda che nel recente passato le canzoni più richieste erano le cosiddette « nigger music », mentre nell'epoca in cui egli scrive il massimo favore spetta alle canzoni patriottiche. Nella maggioranza dei casi l'attrazione principale di questo tipo di canzoni, o di altre universalmente conosciute sta nella possibilità di cantare in coro.

> The grand hit of the evening is always when a song is sung to which the entire gallery can join in the chorus. Then a deep silence prevails through all the stanzas. Should any burst in before his time, a shout of « orda-a-a-r » is raised and the intruder put down by a thousand indignant cries.[161]

Non solo quindi si fa ricorso ad un repertorio popolare, ma si riprendono sia pure in un contesto mutato antiche caratteristiche dei divertimenti popolari che vedevano il momento comunitario come elemento essenziale di qualsiasi forma di trattenimento e che non avevano un'organizzazione rigidamente predeterminata, ma flessibile e legata in egual misura alle esigenze dei produttori ed alle preferenze dai fruitori.

Il linguaggio gestuale va nella stessa direzione ed interpreta ed accentua l'eccesso melodrammatico, facendo ricorso in maniera quasi ovvia al repertorio gestuale della tradizione popolare caratterizzato, come si è già detto a proposito della pantomima, da una estrema fisicità della rappresentazione. L'iperbolicità dei gesti, fissata nei fron-

---

[160] *Idem*, p. 75.
[161] Cfr. H. Mayhew, *op. cit.*, vol. I, p. 19.

tespizi dei melodrammi pubblicati a stampa e nei ritratti teatrali noti come «penny plain and twopence coloured» [162], oltre che nelle parole dei testimoni d'epoca ricorda molto da vicino quella dei numeri acrobatici, delle scenette comiche, delle brevissime sequenze drammatiche presentate durante le fiere o nelle altre occasioni festive dai teatrini itineranti durante tutto il XVIII secolo e buona parte del XIX. Non a caso il modello di recitazione a cui si ispirano tanto gli attori dei teatri ufficiali, quanto quelli dei teatri minori ed illegali è Edmund Kean, la cui formazione come attore avviene nel circo e nei teatri itineranti [163].

Anche gli elementi spettacolari — le processioni, le marce, i duelli, le danze, ma anche le scene e le attrezzature sceniche — riprendono e ripropongono la tradizione degli spettacoli delle fiere che ancora all'inizio dell'Ottocento esibiscono una grande varietà di attrazioni nelle quali l'elemento comune e più evidente è come nel me-

---

[162] Il particolare genere di ritratti teatrali noti come «penny plain and twopence coloured» ed enormemente diffusi negli *slums* di Londra aveva una serie di caratteristiche precise: la misura (6 pollici e mezzo per 8 pollici e mezzo), la presentazione di una singola figura intera dipinta su uno sfondo color sera con lo scenario che faceva a malapena capolino tra le gambe dell'attore ritratto; il nome dell'attore, il ruolo interpretato e spesso anche il dramma. Per i primi trent'anni si trattava di riproduzioni dal vero. In seguito la rassomiglianza fisica si perdette, giacché le stampe antiche furono riutilizzate cambiando semplicemente il nome degli attori. Di solito la tecnica usata era quella delle incisioni ad acqua forte. Molte di queste stampe, tra cui quelle di soggetto shakespeariano, esistono ancora, in originale o in copia. Sull'argomento cfr. l'introduzione di G. Speaight a *Pollock's Catalogue of Theatrical Portraits*, London, Society for Theatre Research, 1963.

[163] Prima di diventare una stella di prima grandezza sui palcoscenici londinesi Edmund Kean recita dall'età di undici anni in un circo, esibendosi come cavallerizzo e funambolo (1802-1805, Saunder's Circus), ma non disdegnando di apparire in combattimenti con pugili professionisti in veste di cantante e, persino, come scimpanzè (Waterford, 1810) e facendosi notare soprattutto per la sua bravura come Arlecchino, un ruolo, come è noto, che comportava notevoli doti di agilità e di destrezza fisica.

lodramma, l'impatto visuale. Come per gli altri elementi l'attualizzazione scenica accentua i legami e le connessioni con aspetti della cultura popolare, mettendo in luce una sorta di approssimazione nell'organizzazione e nella realizzazione delle scenografie, delle coreografie e dei movimenti di massa, che ricorda molto da vicino il carattere artigianale e primitivo di gran parte dei divertimenti popolari legati più alla partecipazione ed alla spontaneità che non ad una programmazione ed una preparazione rigorosa ed efficiente.

La duplice funzione dell'eccesso

Il riferirsi alle tradizioni popolari rappresenta una proposta alternativa per un doppio motivo. C'è innanzitutto una trasgressione completa rispetto al logocentrismo del dramma letterario ufficiale che continua a dare il massimo risalto allo spessore poetico del testo escludendo o facendo un uso estremamente contenuto dei linguaggi diversi dalla verbalità. C'è inoltre una connessione molto stretta tra questo tipo di trasgressione che si limita, per così dire, all'ambito teatrale ed un atteggiamento generale e molto diffuso tra gli appartenenti agli strati popolari.

La cultura popolare del tardo secolo XVIII e degli inizi del secolo XIX, come scrive E. P. Thompson è, infatti, una cultura tradizionale ribelle[164]. In nome della tradizione si resiste alle innovazioni economiche e razionalizzanti che i gruppi dominanti tentano di imporre. Tali innovazioni vengono vissute dagli strati popolari soprattutto in termini di sfruttamento e di espropriazione da diritti consuetudinari e violenta cancellazione di modelli di vita tenuti in grande considerazione e di sovvertimento e distruzione di una specifica scansione del lavoro e del tempo libero, altrettanto amata e ritenuta fondamentale perché legata ad una precisa organizzazione familiare di ruoli e di

[164] Cfr. E. P. Thompson, « Eighteenth Century English Society: class struggle without class? » in *Social History*, III, 2, 1978.

relazioni produttive. La difesa della tradizione, pur essendo conservatrice nelle forme, assume il carattere di resistenza all'assimilazione culturale in quanto si configura come difesa di una propria identità culturale contro lo sradicamento, il cambiamento, il disorientamento portato o indotto dal capitalismo industriale. Gli elementi di ribellione e di protesta che connotano le abitudini ed i modi di vita con cui gli strati popolari rispondono ai ritmi del nuovo contesto urbano ed industriale e che si coagulano molto spesso in forme di lotta politica, derivano gran parte della loro forza dall'insistenza sul richiamo ad un mitico passato in cui esistevano ed erano garantite una serie di libertà di cui si tenta una riappropriazione ed un recupero[165]. Le consuetudini difese o invocate a difesa dai meno abbienti sono sempre quelle proprie del popolo anche se le tradizioni invocate non hanno affatto profonde radici storiche e sono anzi basate su pratiche relativamente recenti[166]; c'è comunque un atteggiamento di fondo di ricerca di legittimità che si rivolge alla tradizione per rifiutare o resistere al dominio ideologico delle classi dirigenti.

Tale atteggiamento viene riproposto nel melodramma nel momento in cui per una attività come quella teatrale che in ogni caso non è né incoraggiata, né vista con favore, ci si riallaccia ad una propria tradizione culturale

---

[165] Nello scrigno che custodisce le ricchezze della casa politica di Jack, in *The Political House that Jack Built*, celeberrimo libello di William Hone, il pubblicista radicale forse più famoso del primo Ottocento, in primo piano domina la Magna Charta, da tempi antichissimi base e garanzia dei diritti di cui il popolo è stato espropriato. Sull'argomento cfr. M. De Sapio, M. Vitale, *Stampa e cultura popolare in Inghilterra nel primo Ottocento*, Roma, Officina, 1982.

[166] Un esempio tipico da questo punto di vista è la giornata lavorativa di dieci ore, rivendicata come una consuetudine antichissima che l'avvento del lavoro in fabbrica avrebbe interrotto e sovvertito, mentre si trattava in realtà di un orario di lavoro che si tentava di introdurre per difendersi contro l'eccessivo sfruttamento.

vissuta come minacciata da una parte e minacciosa dall'altra ed è un atteggiamento che si ripropone a tutti i livelli. L'organizzazione retorica e strutturale del melodramma, come si è specificato richiama in maniera precisa modalità espressive della cultura popolare tanto nel testo quanto nella messa in scena ma anche tutti gli altri elementi dello spettacolo — l'organizzazione dei teatri e della compagnia teatrale, le modalità della produzione e della rappresentazione — conservano intatti i tratti essenziali dei divertimenti popolari[167] la povertà delle strutture, l'omogeneità e la scarsa diversificazione di ruoli tra produttori e fruitori dei trattenimenti, il buonumore, la violenza, la possibilità di mangiare e bere la promiscuità sessuale. All'interno di questa cultura l'eccesso gioca un ruolo importante tutti i divertimenti popolari sono eccessivi nella durata, nel numero, nella intensità con cui sono vissuti mangiando bevendo, amoreggiando, ridendo gridando a dismisura. A tal punto che già nel 1710 e cioè quando l'atteggiamento prevalente verso gli svaghi popolari è ancora di protezione e di incoraggiamento, un tribunale del Gloucestershire ordina la soppressione delle *wakes*, una delle più caratteristiche feste popolari, descrivendole come occasioni

which draw great concourse of people together to the great prophanation of the Lord's Day in Contempt of Her Majesties

[167] Le strutture usate in epoca pre-industriale per tutti gli sport e passatempi popolari erano estremamente rudimentali e povere: un qualsiasi spiazzo per una partita di pallone, un recinto per un incontro di lotta o pugilato una piattaforma mobile o improvvisata con quattro assi per uno spettacolo durante una fiera. Gli appartenenti alla comunità erano, insieme produttori e fruitori dei propri trattenimenti. L'intervento di professionisti — attori, acrobati o giocolieri — era limitato e le possibilità di successo erano legate alla loro capacità di integrarsi nella comunità contribuendo all'animazione delle occasioni festive. Parte integrante di queste ultime erano oltre al buonumore la violenza contro gli animali o tra le persone — si pensi al pugilato, alla lotta, al calcio — e gli eccessi nel mangiare nel bere, nei rapporti fra i sessi (su quest'ultimo punto cfr. R. W. Malcomson, *op. cit.*, pp. 9-10 e 77-79)

Gracious Proclamation against Immorality and Prophaneness where Rioting and Drunkeness Lewdness and Debauchery and other immoralities are committed which [illegible] is the root and foundation of many other enormous sinnes to the Great Dishonour of God and our Nation, the overthrow of many good Arts and manual[168].

La mancanza di misura è l'argomento continuamente ripreso ed enfatizzato per giustificare la necessità di abolizione degli svaghi popolari e fornisce per tutto il secolo XVIII e buona parte del XIX la base per un attacco ed una opposizione sempre più decisa e violenta

Diverse Riots and Disorderly doings frequently arise by Persons Assembling and Meeting together to be guilty of Excessive Drinking, Tippling, Gaming or other unlawful Exercises[169]

La completa libertà da vincoli è ritenuta condizione essenziale del divertimento stesso da parte del ceto popolare, mentre nella cultura dominante è giudicata la caratteristica veramente deplorevole, quella che con tutti i mezzi si tenta di sradicare perché contravviene a tutti i canoni di sobrietà, rispettabilità, decoro, valori fondamentali ed irrinunciabili del modello culturale intorno al quale è in corso una decisa operazione di aggregazione del consenso L'eccesso del melodramma è in sintonia con questo tipo di atteggiamento. l'esistenza di situazioni estreme, permette di vincere e scardinare inibizioni sociali psicologiche storiche e convenzionali Tutto ciò che nella vita reale non può essere detto e che il teatro precedente e quello colto escludono dalla propria comunicazione trova voce nell'espressione melodrammatica ed è articolato in un linguaggio di totale trasparenza che trae la sua forza dall'adesione piena e incondizionata alla intensità dei desideri, dei sentimenti, delle emozioni e degli affetti. In una situazione di subordinazione, il tentativo di dire tutto rivendicando la forza dei sentimenti e dell'irrazionale, può già di per sé essere

[168] Gloucersteshire R. O., Q/S03, Easter, 1710.

[169] K. T. Meaby, Nottinghamshire: *Extracts from the County Records of the Eighteenth Century* (1788), Nottingham, 1947 p. 147

letto come una manifestazione — per quanto limitata e condizionata — di indipendenza da una cultura fortemente utilitaristica e razionalizzante. Condurre tale tentativo adoperando linguaggi e modi espressivi che si richiamano a pratiche e tradizioni che hanno una dimensione antagonistica indica quantomeno uno spostamento del punto di vista, ulteriormente marcato e sottolineato, per il periodo in questione, dalla ostilità che circonda il teatro.

Tuttavia il campo di forze entro cui agisce il melodramma è comunque delimitato dalla cultura dominante. Il primo impulso alla diffusione di questa forma teatrale in Inghilterra viene certamente dalla necessità di rispettare gli obblighi di legge relativi ai linguaggi nei teatri non ufficiali, ugualmente determinante per il suo sviluppo è la natura commerciale dei teatri che impone ritmi di scrittura applicabili soltanto ad una forma nuova organizzata, come si è specificato intorno a personaggi a una sola dimensione e con un intreccio che presenta una serie di momenti obbligati. L'esistenza di una formula e la facilità di scrittura che ne consegue, mentre permettono un notevole ampliamento nella scelta dei temi e dei linguaggi teatrali, allo stesso tempo inducono al conformismo ed alla stereotipizzazione tanto nella produzione quanto nella ricezione. Il gioco tra variazione e ripetizione tipico della struttura del melodramma e la quantità di produzione richiesta impongono agli autori la ricerca e l'utilizzazione di argomenti e soggetti sempre nuovi: la possibilità di parlare tanto del destino dei re quanto delle vicende dell'uomo comune è una caratteristica importante di novità e di specificità di questa forma teatrale, che viene sfruttata in pieno. Ci sono melodrammi che si ispirano a notizie di cronaca, specialmente giudiziaria come *Jonathan Bradford* o *Trial by Battle*, altri che traggono spunto da una canzone come *My Poll and My Partner Joe* o *Black Eyed Susan*, altri ancora che si ispirano a drammi classici come *The Lear of Private Life* o anche ad opere liriche come *Masaniello* o *Die Freischutz*. Al tempo stesso, proprio la possibilità di un'estrema ampiezza tematica coniugata ai ritmi di produzione di cui si è detto fanno sì che gli

autori molto spesso rinuncino a qualsiasi forma di originalità e piuttosto che attingere o ispirarsi soltanto alle fonti più diverse, riproducano semplicemente stereotipi della più varia origine adattandoli con le indispensabili minime variazioni al modello melodrammatico. La relativa semplicità delle tecniche di adattamento è illustrata con chiarezza da Thomas Dibdin che a proposito della trasformazione in melodramma della tragedia *Douglas* di Home, scrive:

> [This tragedy] without omitting a single line of the author, made a very splendid melo-drame, with the additions of Lord Randolph's magnificent banquet, a martial Scotch dance, and a glee, formed from Home's words — 'Free is his heart who for his country fights, &c. &c.' — exquisitely set by Sanderson and delightfully sung, together with an expensive processional representation of the landing of the Danes, besides all this, as a Surrey Theatre gallery audience always expects some extra incidents, I had a representation of Lady Randolph in the person of a very clever boy, by whose good acting and fearless agility, the northern dame, at the conclusion of the tragedy, was seen to throw herself from a distant precipice into a boiling ocean, in a style which literally brought down thunders of applause[170].

Il riuso di formule o espedienti di successo, la traduzione, in particolare dal francese, l'adattamento, specialmente dei drammi shakespeariani, nonché delle novelle in versi di Byron o dei romanzi di W. Scott, di C. Dickens o di altri autori rappresentano la regola piuttosto che l'eccezione. Tale fenomeno mentre sta ad indicare che la forza della modalità melodrammatica è tale da sovrapporsi ed affermarsi anche rispetto a tradizioni ed a forme con uno spessore culturale particolarmente intenso, testimonia anche di una sorta di incapacità di muoversi in maniera completamente autonoma portando fino in fondo un discorso di rinnovamento del teatro e di ampliamento della sfera del teatrabile che nel melodramma indubbiamente esiste anche soltanto a livello di tendenza.

---

[170] Thomas Dibdin, *The Reminiscences of Thomas Dibdin*, London, H. Colburn, 1837, vol. II, p. 170.

La commercializzazione insidia in maniera diretta anche la proposta più originale e più chiaramente alternativa del melodramma inglese e cioè i linguaggi. Dal momento che i linguaggi non verbali prendono forma e dispiegano la loro efficacia soltanto nel momento dell'attuazione scenica è evidente che su questo aspetto dello spettacolo ha un'influenza determinante il *manager* che ha interamente il controllo economico ed in buona parte quello artistico della messa in scena. La commistione delle due funzioni, economica ed artistica, induce il *manager* a privilegiare tutte le scelte che incontrino il favore del pubblico, ma che siano anche economicamente remunerative senza presentare eccessivi rischi, in altre parole a tenere un atteggiamento quanto meno prudente e conservatore. Da questo tipo di atteggiamento deriva il riciclizzo delle canzoni, delle scene, delle attrezzature in dotazione al teatro, l'impiego di attori malpagati e quindi poco disposti ad un lavoro di preparazione, il tentativo di imporre comunque quegli spettacoli per i quali ci sia stato un forte impegno economico. La spinta al conformismo si manifesta anche nel rispetto assoluto del divieto di trattare argomenti politici o anche vagamente religiosi per non incorrere nei fulmini della censura.

Per quanto riguarda più direttamente i linguaggi, se anche si attinge al repertorio popolare per le canzoni e per le musiche, i *managers* dei teatri minori per lo più evitano l'uso di canzoni sboccate o oscene, gli inni rivoluzionari, qualsiasi altro tipo di musica e di canzone che possa in qualche modo infiammare gli animi, né si cantano o si introducono inni o musiche religiose, i gesti e le danze non sono mai scurrili o licenziosi, le scenografie, la recitazione, le parti verbali tendono spesso ad imitare gli esempi offerti dai due teatri ufficiali, custodi riconosciuti della tradizione colta. In altre parole l'eccesso viene moderato e contenuto entro limiti che possano risultare relativamente accettabili anche agli occhiuti custodi della pubblica moralità ed in particolare ai magistrati locali. Tanto più che i *managers* come risulta dai loro discorsi al pubblico e dalle locandine, hanno tutti l'ambizione e

la speranza, neanche troppo segreta di riportare a teatro la gente rispettabile.

La spinta alla commercializzazione mentre agisce in questo senso, opera anche nella direzione opposta: i *managers* sono anche alla ricerca della novità che possa attirare il pubblico e premono in maniera diretta in questa direzione. Lo sviluppo davvero enorme della scenotecnica e delle tecniche di illuminazione esiste in buona parte per impulso dei *managers* dell'epoca, anche se almeno altrettanto decisiva è la maniera di organizzazione del lavoro nella compagnia teatrale, molto più comunitaria e collettiva di quanto sia oggi immaginabile.

Viceversa la tendenza al conformismo non è soltanto di natura verticistica, né generata unicamente da motivi economici, ma in parte dipende anche dagli spettatori. I legami del melodramma con forme di spettacolo preesistenti e il riuso di elementi tradizionali fanno sì che gli spettatori del melodramma in qualche misura si trovino di fronte al già noto e, quindi, finiscano con l'acquisire in brevissimo volgere di tempo attese ed abitudini molto precise in materia di recitazione, di messa in scena, di intreccio. Ne deriva un atteggiamento estremamente conservatore e diffidente verso le novità, con il quale contrastano il grande amore per la varietà e l'insofferenza verso la pura e semplice ripetizione, che pure sono altrettanto tipici degli spettatori dell'epoca. Non è un caso se nei programmi teatrali c'è almeno un numero nuovo per sera o se più volte i *managers* teatrali si trovano di fronte all'inaspettata evenienza che un tema, un effetto spettacolare, un espediente di qualsiasi natura che ha avuto un grandissimo successo in un determinato melodramma, fallisce miseramente se riproposto *tout-court*. L'amore per il cambiamento genera anche la nascita di tipi diversi di melodramma: sulle scene dei singoli teatri filoni come il melodramma gotico, romantico, nautico alternano periodi di grande voga ad altri di abbandono e di oscurità.

Nonostante l'esistenza di queste spinte di tipo contraddittorio e di provenienza diversa ciò che caratterizza il melodramma inglese di questo periodo è tuttavia la sua

capacità di esprimere e di rappresentare bisogni autentici e profondi dei propri spettatori. Se è vero che la ricerca del favore del pubblico significa in questo come in altri periodi spazio per esigenze di natura commerciale ed induce alla massificazione del prodotto, alla ricerca di effetti di facile presa sul pubblico, è altrettanto vero che esiste una possibilità di feed-back diretto e di controllo sulla produzione melodrammatica che è veramente particolare. Non solo gli spettatori sono in grado di esprimere il loro parere sul prodotto finito al termine della rappresentazione, ma ci sono anche, come si è detto, una tale molteplicità di vincoli tra scena e platea, un così forte radicamento sociale dei teatri nell'area in cui sorgono, una così precisa corrispondenza tra i comportamenti tenuti in teatro e le abitudini quotidiane degli spettatori stessi che la loro influenza, il loro controllo, si esercita in qualche misura a monte della produzione stessa.

Non è soltanto un caso se, sia pure con mille eccezioni, esiste una forma di specializzazione del repertorio nei diversi teatri che privilegiano argomenti o ambientazioni diverse a seconda del tipo di frequentatori abituali dei teatri stessi[17]: i drammi di sangue sono particolarmente amati al Coburg, notoriamente frequentato da ladri e piccoli delinquenti, il Surrey che sorge nella zona del porto si specializza in melodrammi nautici, allo Astley's

[17] « Although on the broad lines, all East End dramas of this latter period were pretty much alike in their violent and exaggerated contrasts between vice and virtue [...] each house had a style of its own. As an instance Norton Folgate liked a strong flavour of romance, and did not object to the supernatural. Indeed some of the best work of this kind was given to the City of London. The Britannia had a preference for the purely domestic, the village maiden pursued by the libidinous Squire in sticking plaster boots, but always preserved by the serious countryman who spouted sermons by the yard or by the comic chambermaid [...] who with an umbrella could put as many ruffians *hors de combat* as a Surrey sailor could with a quid of tobacco. The hatred of the aristocrats was even more pronounced perhaps, at the Pavilion and the Effingham » (H. B. Baker, *op. cit.*, pp. 352-353).

si preferiscono melodrammi in cui ci sia spazio per eroiche azioni a cavallo. Nel Norton Folgate che si trova in una zona di recente emigrazione predilige melodrammi in cui la nostalgia per la campagna si avverte più viva, al Whitechapel non manca mai la figura dell'ebreo buono, dal momento che c'è una forte percentuale di ebrei fra gli spettatori, all'Adelphi che si trova in una zona centrale e più elegante, già a partire dal 1830 si fa strada un tipo di melodramma (*Adelphi dramas*) che è ambientato nell'alta società e che pone soprattutto l'accento sui vincoli e gli affetti familiari.

Alla specificità della situazione teatrale sono legati, dunque, i tratti caratterizzanti del melodramma inglese e anche la sua complessità: per molti aspetti antesignano di una produzione di mero consumo con forti elementi di standardizzazione e di commercializzazione, per altri tentativo di espressione e di riappropriazione di uno spazio ad opera di gruppi sociali a cui la parola teatrale è stata per secoli, e continua ad essere, negata. Per circa trent'anni, per una serie di particolarissime contingenze prevalgono gli aspetti per così dire democratici ed il melodramma si presenta come uno dei modi in cui l'immaginario popolare tenta di venire a patti con la nuova realtà in maniera almeno in parte autonoma. Il discorso melodrammatico costruito e portato avanti attraverso un linguaggio autonomo e molto specifico, ripetuto e ripresentato sera dopo sera in teatri in cui esiste un limite molto labile ed ambiguo tra legalità ed illegalità, in una situazione che incontra forti resistenze nel costume dominante finisce con l'assumere valore alternativo. La vera forza del melodramma sta nella coerenza interna che lega i suoi singoli elementi e nella consonanza che nei primi anni dell'Ottocento esiste tra i processi di rinnovamento in atto in ambito teatrale e la direzione non convenzionale che assume la comunicazione teatrale in questa specifica forma drammatica.

Nel momento in cui si modificano le condizioni della fruizione e della produzione teatrale – a partire circa dal 1830 e più decisamente, dopo la metà del secolo – il cerchio si spezza: il melodramma rimane sulle scene inglesi,

ma non è più in sintonia diretta con i suoi spettatori e diventa soltanto un modo ingenuo e un po' primitivo di presentare facili e banali racconti di affetti familiari o, in alternativa, incredibili e sensazionali storie, puri pretesti per la presentazione di scene rutilanti di luci e di colori

Capitolo III

I MELODRAMMI

I GENERI MELODRAMMATICI

Il melodramma è un prodotto effimero scritto e messo in scena per compiacere il pubblico, per sollecitarne le emozioni per esprimerne le ansie i desideri e le speranze, senza ambire all'eternità né all'universalità, vera o presunta, delle opere letterarie. Ne viene di conseguenza che in quest'ambito le voghe si succedono l'una all'altra a ritmo vertiginoso e spesso si sovrappongono, si intrecciano, passano o tornano nel breve giro di una stagione teatrale. Le variazioni riguardano soprattutto le fabulae, mentre l'intreccio rimane fisso con poche e significative eccezioni. Nonostante l'arco delle trasformazioni sia limitato ed un discorso storico quasi impossibile si formano ben presto all'interno del melodramma veri e propri sottogeneri con una serie di particolarità nella struttura narrativa. L'organizzazione in filoni ben riconoscibili e distinti non è certamente rigida e netta giacché il melodramma stesso nasce da una sorta di frammentazione e di rimescolamento di generi teatrali e letterari preesistenti e, dunque, il riferimento a generi e forme adiacenti è quasi inevitabile, ma fin dall'inizio si stabilisce una corrispondenza precisa tra modelli iconografici e modelli narrativi.

I *managers* dell'epoca nelle locandine e nei programmi teatrali oltre a dare la massima enfasi alle meraviglie scenografiche ed agli autori delle medesime sottolineano a parole o con un'illustrazione l'immagine visiva dominante, ben sapendo che tale indicazione crea nel pubblico attese di un determinato tipo che non riguardano soltanto il *setting* teatrale o i personaggi, ma anche l'articolazione e le caratteristiche delle vicende drammatiche. In base a tale corrispondenza è possibile distinguere all'interno del-

l'enorme produzione del periodo una serie di tipologie di genere — il *gothic drama*, il *factory drama*, il *crime* o *Newgate drama* — particolarmente rappresentative o per la loro diffusione e notorietà o per la novità e l'attualità degli argomenti trattati. Accanto a questi generi con una fisionomia molto precisa e con una certa durata nel tempo, ne esistono moltissimi altri, come i *village melodramas*, i *city life dramas*, i *temperance dramas* e così via, altrettanto caratterizzati per i temi che trattano, ma molto più limitati come espressione di sentimenti e problemi.

Nel melodramma gotico inglese — genere a cui appartengono melodrammi come *The Woodman's Hut*, *The Miller and his Men*, ma anche *The Vampire*, *Thalaba the Destroyer*, *Frankenstein*, *The Spirit of the Forest* e *The Flying Dutchman* — l'azione (come d'altra parte avviene anche nei romanzi gotici) si svolge in luoghi lontani e remoti nel tempo e nello spazio con una predilezione per le grotte, i castelli, le rovine in Boemia, nella Foresta Nera, nei Pirenei e ruota completamente intorno alla fanciulla perseguitata. Spesso quando si parla di melodramma si pensa al melodramma gotico con i suoi sfondi più o meno esotici, l'azione movimentata e incalzante, la sequenza degli avvenimenti non sempre logica ma sempre emozionante, le sue eroine eternamente costrette a difendere la propria virtù. In realtà questo è soltanto uno dei filoni del melodramma, il cui tema centrale — la fanciulla virtuosa e perseguitata — è come è noto uno stereotipo ampiamente presente in tutta la letteratura occidentale che ricorre in moltissimi altri casi, ma soltanto in questa specifica varietà è posto al centro del discorso, mentre ad esempio nel *crime drama* è completamente assente e nel *factory melodrama* è del tutto incidentale.

Forse, a l'apparenza niente è più ortodosso e generico del melodramma gotico. Il trionfo finale della virtù che conclude, come di rigore, ogni melodramma sembra suggellare in pieno l'idealizzazione della castità femminile e l'adesione incondizionata a tale stereotipo. Nell'opinione di molti questa sarebbe la più evidente dimostrazione della mancanza di originalità del melodramma, della sua ripeti-

tività, della sua dipendenza da modelli culturali dominanti. Persino Michael Booth che considera il melodramma teatrale particolarmente importante come manifestazione di sentimenti e punti di vista non convenzionali e sicuramente popolari avverte nell'esaltazione della castità femminile un elemento poco coerente con la visione del mondo del suo pubblico e conclude in proposito

> Personal honour was a luxury but it was a luxury they [the women in the audience] would have liked to enjoy, melodrama offered them a vicarious enjoyment of it, in terms that went straight to the heart [72].

Senza voler escludere né influenze di tipo letterario, né condizionamenti ideologici, né la gratificazione vicaria di cui parla Booth, la spiegazione del successo e della diffusione di questo tema ed il modo in cui esso è trattato nel melodramma, vanno forse considerati e visti in relazione agli altri elementi della struttura stessa. La seduzione non è mai presentata nei suoi aspetti piacevoli o allettanti, ma sempre come pericolo, come atto di violenza e prepotenza fisica e morale. Se è vero che alla fine del melodramma la virtù vince e, più in particolare, nel melodramma gotico la castità femminile si sottrae ai pericoli che la minacciano e trionfa è altrettanto vero che buona parte dell'intreccio riguarda le insidie, i tormenti, le minacce alla virtù stessa. L'ambientazione in epoche e luoghi remoti permette tutte le possibili variazioni sull'argomento ma lascia immutato ed anzi amplifica e dilata la natura violenta degli assalti alla virtù ed il terrore connesso a tali eventi.

Tra le donne delle classi inferiori che costituiscono larga parte del pubblico, seduzione e stupro sono argomenti non solo ben noti ma sui quali non esiste nessuna possibilità di idealizzazione e non c'è il minimo dubbio che cedere alle lusinghe della seduzione o essere vittime di uno stupro è un evento traumatico e rovinoso e, soprattutto, tutt'altro che raro o remoto. Come scopriranno con disgu-

[72] M. R. Booth, *The Revel's History*, cit., p. 222.

stato orrore le varie inchieste parlamentari, giornalistiche e filantropiche della metà dell'Ottocento, moltissime fanciulle povere in media verso i quindici anni abbandonano il sentiero della virtù', quasi sempre sedotte o violentate da un uomo ricco o soltanto socialmente ed economicamente superiore. Il pubblico del melodramma ha, quindi, una conoscenza precisa e molto spesso un'esperienza diretta della realtà e dell'orrore quotidiano della prostituzione destino quasi inevitabile delle fanciulle povere sedotte e abbandonate. Da questo punto di vista il trionfo finale della virtù e la capacità e la possibilità di resistere alla forza degli assalti e delle insidie alla virtù stessa appare più come un modo di esorcizzare paure ed ansietà concrete che non un'adesione a regole e condizionamenti etici di una cultura altra.

Non è un caso se la figura della prostituta dal cuore d'oro, immagine romantica ed idealizzata della donna 'caduta', non ha nessuno spazio nel melodramma del primo Ottocento, mentre domina le scene quando cambia la composizione del pubblico. Né è un caso se il seduttore e la vittima del melodramma, per quanto remota e lontana possa essere l'ambientazione delle vicende drammatiche sono comunque un uomo ricco ed una povera fanciulla. Il ripetersi di questo tema sia pure in forma incidentale, in un gran numero di melodrammi la sua centralità in quello gotico ed i suoi riferimenti precisi alla realtà quotidiana, modificano profondamente lo stereotipo da cui esso trae origine e lo trasformano in un discorso sul mondo circostante in cui lo spostamento delle vicende in una dimensione lontana nel tempo e nello spazio è essenziale giacché permette di dar voce a sentimenti ed ansietà represse con una libertà molto maggiore di quanto non sia consentito in contesti più attuali ed immediatamente riconoscibili. Nei melodrammi in cui si presenta con decisione la realtà contemporanea infatti l'argomento è solo sfiorato non più al centro delle vicende ma quasi incidentale mentre l'interesse è spostato su aspetti di tipo diverso.

Tanto lo sfondo è remoto nel dramma gotico quanto è vicino e riconoscibile nel *factory melodrama*. L'imma-

gine della fabbrica domina visivamente il palcoscenico del primo esemplare del genere, *The Factory Lad* [73], e ritorna nel titolo e negli sfondi scenici degli esempi che seguiranno. In questo stesso melodramma, inoltre, i problemi connessi con l'industrializzazione danno l'avvio all'azione drammatica e sono al centro delle vicende. In *The Factory Lad* si ritrovano tutti gli elementi fondamentali della forma melodrammatica e cioè la molteplicità dei linguaggi, l'eccesso espressionistico tanto dei linguaggi quanto delle situazioni, il manicheismo. Tuttavia mancano completamente i momenti comici, non c'è un lieto fine ed anche quando sembra siano rispettate pienamente le convenzioni di genere esse sono adoperate in maniera del tutto particolare. Ad esempio, la divisione fra buoni e cattivi, in questo caso, è così strettamente legata a quella fra ricchi e poveri che tra i buoni c'è Will Rushton, un bracconiere e quindi un fuorilegge, spinto ai margini della società dalla crudeltà dei padroni.

Pur avendo tutti i tratti tipici del personaggio da melodramma Will Rushton è una figura singolare. Il suo passato — operaio onesto ed amato da compagni, licenziato e costretto ad emigrare per sfuggire alla disoccupazione, ritornato in patria dopo l'uccisione della moglie e dei figli, diventato bracconiere per poter sopravvivere e, in conseguenza di ciò, « in the stocks twice whipped publicly thrice and in gaol seven times » — emerge poco a poco con terribile evidenza e prefigura il destino che attende gli operai nel momento in cui sono licenziati dalla fabbrica per far posto alle macchine. In particolare per George Allen, l'eroe del melodramma, l'emarginazione di Rushton, la sua vita miserabile, gli insulti, le umiliazioni e le pene anche fisiche a cui è stato ed è sottoposto sono particolarmente sentiti e sconvolgenti. La moglie di Rushton e la moglie di Allen, infatti, erano sorelle, e, quindi,

[73] Il 12 Ottobre 1832, tre giorni prima di *The Factory Lad*, fu presentato al Drury Lane *The Factory Girl*, un melodramma che nonostante il titolo non tratta in alcun modo problemi o argomenti connessi con l'industrializzazione.

nel momento in cui Allen viene licenziato come era già accaduto a Rushton l'avvenimento si presenta come l'annuncio, l'inizio di un uguale destino di miseria e disperazione.

Nel melodramma gotico ed in larga parte del melodramma in genere, il presente è avvertito come minaccioso pieno di insidie e di pericoli mentre il passato ha per i buoni una funzione rassicurante e benefica. Al passato specie se rurale si pensa come ad un periodo di serenità e di felicità ed al passato appartengono figure familiari ed amate come la madre il vecchio padre, l'antico signore del castello. Solo per il *villain* ed i suoi alleati il ritorno del passato, quasi sempre un delitto o un segreto occultato per anni, un personaggio creduto morto un rimorso sepolto e represso nel più profondo della coscienza, è estremamente inquietante. Nella prima scena di *The Factory Lad* il contrasto tra l'antico padrone, ricordato con affetto e rispetto, ed il nuovo che usa termini duri e sprezzanti nei confronti degli operai, sembra riprendere questa convenzione senza nessuna specificità, ma la figura di Rushton la ribalta completamente. In Rushton si saldano un passato ed un presente tratti ugualmente di prevaricazione e di sopraffazione dei ricchi sui poveri che tolgono ogni speranza ed ogni illusione sul futuro. Ne consegue che quando la durezza e l'indifferenza sono sperimentati in prima persona, gli operai e George Allen, si rivolgono a Rushton e ne fanno il proprio capo.

Come in tutti i melodrammi anche *The Factory Lad* racconta della resistenza alla sopraffazione, ma in questo caso tale resistenza diventa ribellione. George Allen, i suoi compagni, Will Rushton, distruggono le macchine, bruciano la fabbrica, fuggono e resistono ai soldati che li inseguono, ma come in ogni melodramma, le forze del male hanno la meglio e l'orrore raggiunge il culmine. I soldati li catturano e li arrestano tutti e li conducono davanti a un giudice, crudele e corrotto che senza possibilità di dubbio li condannerà in nome di una legge solo formalmente giusta ed imparziale, in realtà profondamente faziosa come afferma senza tentennamenti Rushton.

[*Justice*] *Bias*. The law is open to you, is it not?
Rushton. No, I am poor!
Bias. And what of that? The law is made alike for rich and poor.
Rushton. Is it? Why then does it so often lock the poor man in a gaol, while the rich one goes free? (II, 4)

Ma come in ogni melodramma degno di tal nome, l'azione non può concludersi senza colpi di scena: entra Jane, la moglie di Allen impazzita dal dolore e si getta ai piedi di Westwood invocando pietà. Westwood la respinge con un gesto sprezzante in nome della stessa giustizia a cui ha fatto appello il giudice Bias, ma Rushton interviene e lo uccide applicando finalmente una vera giustizia.

Westwood: Cling not to me, justice shall have its due!
(Spurns her from him.)
Rushton: Spurn a helpless and imploring woman whose heart is broken — whose mind is crazed? If her *voice* is weak, my *arm* is not. Justice shall have its due. Die, tyrant! Quick, to where water quencheth not! (II, 4).

Il tiranno muore, ma non c'è dubbio che un uguale destino di morte attende Rushton ed i suoi compagni. Sembrerebbe un finale assolutamente anomalo, senza un vero scioglimento delle vicende e, tantomeno, uno scioglimento felice, ma il tableau finale è organizzato in maniera assolutamente tradizionale.

Westwood falls, and the curtain drops on picture of Rushton standing in centre, laughing hysterically, pointing at Westwood. Jane in the arms of Allen. Hatfield, Sims and Wilson, in an attitude of surprise, the Soldiers with their muskets levelled at Rushton. (II, 4)

e sorge allora il sospetto che anche il finale, in fondo, non si distacchi dalla tradizione e proclami la sconfitta del male ed il trionfo del bene e si trasformi quindi nella constatazione che usare il braccio, anziché la voce, è l'unico modo per ottenere ed imporre una qualche forma di giustizia: un invito esplicito, nei limiti consentiti da una situazione di subordinazione, alla ribellione ed alla protesta.

In maniera abbastanza singolare *The Factory Lad* rappresenta un primo esempio, ma anche un punto di coagulo del genere: ciascuno dei melodrammi industriali che seguiranno nel corso del secolo ne ripropone qualche aspetto, ma nessuno arriva ad una articolazione altrettanto complessa o sviluppa fino in fondo uno dei suoi molteplici spunti e, soprattutto, si attenuano in maniera notevole gli elementi di protesta sociale esplicita. *The Factory Strike* di G. F. Taylor, il melodramma che segue a distanza di pochi anni *The Factory Lad* riprende, sia pure con un'ottica rovesciata [174] il discorso sull'introduzione delle macchine e sul Licenziamento degli operai che ne consegue e mostra la reazione violenta di questi ultimi (incendio della fabbrica ed uccisione del padrone), ma l'intreccio si sviluppa poi su linee completamente diverse e passa a trattare delle vicissitudini personali di uno degli operai, Warner, senza neanche più un accenno alla vita della fabbrica.

The Factory Boy [175] di J. Thomas Hayne, denuncia in maniera decisa ed efficace le condizioni degli operai in fabbrica e particolarmente, lo sfruttamento del lavoro dei ragazzi e la crudeltà dei padroni, ma l'intreccio ruota piuttosto intorno ad una complicata vicenda familiare. Anche in *The Long Strike* di Dion Boucicault, tratto dal notissimo romanzo di Elizabeth Gaskell *Mary Barton*, il tema della fabbrica è affrontato in maniera diretta ed esplicita, ma in qualche modo si perde ed è messo in secondo piano dall'intricata storia dell'assassinio di Readley, il giovane padrone e degli sforzi di Mary, l'eroina, per dimostrare

[174] Come sottolinea Sally Vernon (« Trouble up at T' Mill: the Rise and Decline of the Factory Play in the 1830s and 1840s » in *Victorian Studies*, vol. XX, n. 2, Winter 1977, p. 126) ci sono molti punti di contatto tra questo melodramma ed uno dei racconti di H. Martineau, « A Manchester Strike ».

[175] John Thomas Haines, l'autore di questo melodramma rappresentato al Surrey il 7 giugno 1840, probabilmente si ispirò almeno in parte al romanzo di Mrs Trollope, *Michael Armstrong, The Factory Boy*, pubblicato l'anno precedente.

l'innocenza di Jem, l'eroe, a torto accusato dell'assassinio stesso.

Prima di poter andare in scena *The Long Strike* fu sottoposto ad una accurata opera di censura da parte del Lord Chamberlain che in maniera molto minuziosa cancellò ogni riferimento politico sia pur vago tanto da eliminare in una delle scene un'osservazione assolutamente banale di uno dei personaggi — « I should ha' like to have heard more about the Parliament house » — perché conteneva la parola « Parliament » o da richiedere la sostituzione di una battuta in modo che non ci fosse il minimo dubbio che il risentimento di Noah, il padre di Mary, era indirizzato personalmente contro Readley e non contro 'i padroni'. L'intervento del censore, così capillare ed attento anche alle sfumature, spiega in buona misura i motivi per cui un argomento come l'industrializzazione che pure aveva avuto e aveva un impatto visibile sulla vita quotidiana e che si prestava da un punto di vista spettacolare ad essere trattato in teatro, sia veramente al centro delle vicende soltanto in *The Factory Lad*. La sua comparsa sporadica, ma persistente, va però anche spiegata con una sorta di incapacità e forse di impossibilità di trovare un equilibrio accettabile tra le regole di genere, la carica di protesta implicita e inevitabile in tale argomento e la necessità di non sollecitare oltre certi limiti la sensibilità dei gruppi dominanti, particolarmente acuta e scoperta su questo tema.

In altri casi, come nel melodramma gotico la rabbia per certe forme di violenza e di sopraffazione, bloccata nella sua espressione diretta, trova una maniera mediata per venire allo scoperto attraverso una dimensione fantastica — la lontananza nel tempo e nello spazio o spesso, la comparsa di esseri soprannaturali — che consente di manifestare appieno paure, ansietà, ma anche protesta e volontà di resistere alle forme di violenza, all'interno di un discorso solo apparentemente neutrale. Nei *factory dramas* la materia trattata, così attuale e scottante, sembra per sua stessa natura impedire ogni sorta di compromesso. Persino in *The Factory Strike* scritto con la vo-

lontà precisa di schierarsi a favore dei padroni, compaiono temi come la disoccupazione e quindi la fame nelle famiglie la paura degli ospizi dei poveri (II 1), l'indifferenza dei ricchi (II, 3), la solidarietà tra i poveri (II, 3) che contraddicono l'ottica assunta. In *The Factory Boy* la protesta fa capolino in episodi comici come quello della serva terrorizzata dall'idea di tornare a lavorare in fabbrica o anche patetici come quello del piccolo Billy costretto a lavorare in fabbrica anche se è talmente denutrito che gli mancano le forze, ma ancora anche nella presentazione dei ricchi che si rivolgono ai meno fortunati con parole come « You noisy vagrants — you beggarly pauper brood — you ugly warts and ulcers of society » (I, 2) e nelle parole dei poveri che giudicano che « When people be rich, nothing they do be wrong... but when they be poor, nothing they do be right » (I 1). Allo stesso modo in *The Long Strike* rimangono due scene (la prima e la terza del primo atto) in cui il comportamento dei padroni rispetto al problema dei salari e della disoccupazione è talmente crudele ed arrogante che l'antagonismo e la contrapposizione fra operai e padroni finiscono con l'emergere nonostante gli sforzi in contrario del censore. In ognuno dei casi citati, inoltre la trattazione del tema della fabbrica, anche se affrontato limitatamente ad un solo atto o a pochi episodi influisce in qualche misura sulla struttura dell'intreccio. Gli episodi comici spariscono quasi del tutto e l'intreccio assume un andamento frammentario spesso con una vera e propria frattura tra due parti, l'una in cui ci sono scene di vita legate alla fabbrica, l'altra che tratta le vicende private degli eroi.

Forse a causa di questa mancanza di linearità nessuno dei melodrammi industriali, ad eccezione di *The Long Strike* ebbe gran successo, ma il fatto stesso che durante tutto il secolo il tema della fabbrica ritorni in una serie di drammi, che sia usato nei titoli e che questi stessi drammi siano conservati a stampa dimostra che tanto gli autori quanto i *managers* facevano sulla sua forza di attrazione e sulle sue possibilità di richiamo. Testimonia, inoltre che all'interno del melodramma esiste un tenta-

tivo esplicito in direzione di un discorso molto caratterizzato e molto specifico su argomenti assolutamente inediti tanto per il teatro quanto per il romanzo [176] e che verranno affrontati nuovamente nel teatro inglese soltanto cento anni più tardi.

Tra i melodrammi di maggior successo, anche se ampiamente deprecati ed avversati dall'opinione pubblica e dalle autorità, ci sono i *crime dramas*. L'immagine evocata da questo tipo di melodrammi, non è quella di uno sfondo preciso, ma quella di una galleria di personaggi, alcuni dei quali criminali leggendari come Paul Clifford, Dick Turpin, Jack Sheppard, altri, come Eugene Aram o Corder, l'assassino di Maria Marten, resi celebri da un melodramma. I grandi delitti contemporanei si alternano con quelli del passato, ma non appaiono sulle scene dei teatri ufficiali e sembrano prerogativa esclusiva dei teatri minori. Il Coburg, ad esempio, fin dalla sua inaugurazione presenta *Trial by Battle*, un melodramma basato su un episodio di cronaca vero e recente [177] e si specializza a tal punto in un repertorio di delitti sensazionali basato su fatti veri da essere ricordato e menzionato alla fine del secolo come « the bleedin' Vic » [178]. Lo stesso tipo di predilezione per criminali e delitti tratti dal vero è nutrita dagli spettatori dei *penny gaffs*.

In the tragic way they evince a remarkably strong predilection for « horrible murders » and the moment that accounts of any

---

[176] Va ricordato che il tema della fabbrica viene trattato in teatro con circa dieci anni di anticipo rispetto al romanzo e continua ad esserlo per tutto il secolo, anche se i punti di vista e l'enfasi del discorso variano fino ad arrivare al 1910 anno in cui John Galsworthy scrive *Strife*, che può essere considerato l'ultimo melodramma industriale.

[177] In questo caso specifico l'interesse nasce dal giudizio seguito al delitto, più che dal delitto stesso. In base ad un'usanza risalente al Medio Evo, infatti, il giudizio era stato risolto mediante ordalia.

[178] Nel 1833 il Coburg cambiò il suo nome in Royal Victoria Theatre, abbreviato in Vic e in seguito trasformato in 'Old Vic.

such occurrence appear in the newspapers a piece embodying the most shocking incidents in that occurrence is got up for representation at these establishments [179]

Negli altri teatri non ufficiali non c'è una preferenza spiccata per l'una o l'altra variante di *crime drama*, ma c'è ugualmente una predilezione precisa per questo genere di contenuti e per questi eroi. Melodrammi come *Korakistan, Prince of Assassins or the dreaded Harem, The Gamblers or the Murders at the Desolate Cottage, The Murderer or the Desolate Swamp The Skeleton Witness or King's Evidence The Shade or Blood for Blood*, rappresentano in ogni caso il repertorio favorito anche se non esclusivo dei teatri più popolari.

Tale predilezione è un tratto tipico della cultura popolare, tanto che, come è noto, tra il Settecento e l'Ottocento si scrivono innumerevoli biografie di criminali, resoconti di processi, cronache e confessioni in punto di morte, ampiamente vendute e diffuse [180] I racconti di delitti come sottolinea Michel Foucault da un certo punto di vista costituiscono

il seguito del processo; o piuttosto proseguivano quel meccanismo per cui il supplizio faceva passare la verità segreta e scritta della procedura nel corpo, i gesti, i discorsi del criminale La giustizia aveva bisogno di questi apocrifi per trovare il proprio fondamento nella verità Le sue decisioni venivano così circondate da « prove » postume [181].

L'uso e l'effetto della letteratura criminale ha una forte ambiguità I racconti di vite infami possono venir stampati e messi in circolazione perché ci si attende da essi effetti di controllo ideologico, una sorta di giustificazione della condanna e di accettazione della giustizia, ma accanto a

[179] J. Grant, *op. cit.*, p. 180

[180] Cfr L. James, *Fiction for the Working Man*, Harmondsworth. Penguin, 1974.

[181] M Foucault, *Sorvegliare e Punire* Torino, Einaudi, 1976, p. 72.

tale effetto anche se non prevista e non voluta nasce una glorificazione del criminale:

> il condannato si trovava eroicizzato dall'ampiezza dei suoi delitti largamente messi in mostra e talvolta dall'affermazione del suo tardivo pentimento. [ ] I delitti proclamati amplificavano fino a epopea le mille miserie che l'ombra proteggeva tutti i giorni. Se il condannato era presentato in pentimento accettando il verdetto e chiedendo perdono a Dio e agli uomini dei suoi delitti o si vedeva purificato moriva a suo modo come un santo. Ma anche l'irriducibilità faceva la sua grandezza: a non cedere nei supplizi egli mostrava una forza che nessun potere arrivava a piegare.[182]

La presentazione in teatro dei «grandi delitti» amplifica questo secondo aspetto: eroe nero o criminale riconciliato sorta di Robin Hood o delinquente irriducibile, il criminale del melodramma conduce un combattimento contro la legge, contro i ricchi, contro i potenti, contro i magistrati, nel quale il pubblico può riconoscersi e identificarsi.

In particolare nel primo Ottocento non esiste infatti un'adesione piena ed incondizionata alle leggi, ma la convinzione di una frattura profonda tra legge e giustizia che si esprime a livello fattuale in un illegalismo diffuso diretto principalmente contro i beni, ed a livello culturale in forme di accettazione morale di tale tipo di delitti. Una sorta di codice non scritto distingue fra i diversi crimini e mentre condanna senza appello delitti come l'assassinio di una donna o di un bambino, accetta e scusa quelli contro la proprietà ed è assolutamente solidale con forme di illegalità come il contrabbando, il bracconaggio, l'evasione della coscrizione e così via.[183] Tale atteggiamento, anche se con una chiara contraddizione, coesiste con la ferma convinzione dell'eguaglianza di tutti, ricchi e poveri, di fronte alla legge, motivo di autentico orgoglio e di pro-

---

[182] *Idem*, pp. 72-73.

[183] «We must realize that there have always persisted popular attitudes towards crime, amounting at times to an unwritten code, quite distinct from the law of the land. Certain crimes were outlawed by both codes: a wife or a child murderer would be

fonda soddisfazione per i ceti popolari.[184] Il melodramma dà spazio all'uno e all'altro atteggiamento: non è un genere abbastanza sovversivo — e forse non poteva esserlo — da proporre o presentare soluzioni rivoluzionarie e mostra un radicato tradizionalismo rispetto al principio che chi infrange la legge debba essere punito, ma opera una serie di distinzioni che riguardano sia i delitti che i delinquenti. Gli assassini pagano per i loro crimini, in particolare se si tratta di persone altolocate o di un delitto esecrabile così da rispettare il principio dell'imparzialità della legge: il Barone di Falconbridge, come si è detto, muore pubblicamente in un'ordalia (*Trial by Battle*); una morte infamante attende anche Eugene Aram che riesce ad evitarla avvelenandosi perché ha parzialmente scontato il suo delitto, e venti anni dopo William Corder, uno squire, sale al patibolo (*Maria Marten*). Se il criminale è povero o di umili origini, invece, si può sempre scoprire con un colpo di scena finale che non è il vero colpevole, o che ha agito per nobili motivi, o anche lo si può far pentire e sposare con la bella del suo cuore. L'amore per il sensazionalismo giustifica sul piano drammatico qualsiasi incongruenza e permette le più impossibili soluzioni. In ogni caso gli si possono attribuire tratti nobili ed accattivanti così che la morte o la punizione finale lo facciano apparire la vittima sacrificale di una legge e di circostanze ingiuste piuttosto che un delinquente incallito.

La struttura del melodramma subisce, in quest'ultimo caso, una vistosa forzatura. Il fuorilegge è l'unico eroe che muore o viene catturato alla fine del dramma, ma la sua morte o la sua sconfitta lo glorificano definitivamente. Jack Sheppard, forse il più popolare eroe di *crime drama*

---

pelted on the way to Tyburn [...] But other crimes were actively condoned by whole communities — coining, poaching, the evasion of taxes (the window tax and tithes) or excise or the press gang» (E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, cit., p. 64).

[184] «Belief in the equality of rich and poor before the law was a source of authentic popular congratulation» (*Idem*, p. 90).

cade nelle mani delle guardie, dopo un'ennesima fuga spettacolare dalla prigione di Newgate, perché la folla dei suoi amici che lo cerca per liberarlo, finisce con il precludergli le vie di scampo. Mentre viene circondato dalle guardie, la scena si illumina del rosso bagliore delle fiamme che avvolgono e divorano la casa del suo nemico, Jonathan Wild, che muore tra l'esultanza generale. Formalmente la morale è rispettata, ma in realtà più che alla cattura di Jack assistiamo al suo trionfo.

Mentre opera una distinzione, per così dire, di classe tra delitti e delinquenti il *crime drama* dà a tale distinzione un sapore di veridicità ed una dimensione realistica. I criminali leggendari sono personaggi comunque realmente esistiti, parlano come si è detto un gergo preciso e compiono le loro gesta teatrali su sfondi ben riconoscibili per lo più quartieri londinesi molto ben individuati. I delitti contemporanei, inoltre, sono presentati sulla scena con profusione di particolari, anche fantasiosi e talora con l'uso di oggetti effettivamente adoperati nei delitti stessi.[185] L'ispirazione dal vero e l'uso di dettagli realistici, oltre a fornire un brivido di orrore, permette una identificazione più immediata ed una maggiore partecipazione del pubblico nell'esecrazione del *villain* o nell'esaltazione dell'eroe. Non meraviglia, quindi, che questo genere di melodramma abbia un enorme successo tra gli strati più popolari e che se ne presentino innumerevoli versioni. La mitizzazione del fuorilegge è uno dei modi in cui prendono forma sul piano fantastico quelle manifestazioni primitive di ribellione e

---

[185] E. W. Brayley *Historical and Descriptive Accounts of the Theatres in London*, London, J. Taylor, 1826, p. 74, cita il caso di un melodramma presentato addirittura prima che il delitto da cui traeva spunto fosse stato giudicato. «Williams with a view to the gratification of his auditors and to his own profit, in ill timed haste produced a drama founded on the treacherous murder of Mr Weare in October 1823 before Thurtell the murderer, had been tried. Every circumstance which had transpired of the murder was detailed with harrowing minuteness, and the identical horse and gig which had been hired for Thurtell were paraded over the stage».

di resistenza che sul piano effettuale si esprimono nell'atto individuale criminale

Il problema è così attuale e temibile e c'è un tale legame nel caso di questi melodrammi, tra il punto di vista del pubblico e quello che si manifesta sulla scena che neanche la lontananza storica riesce a fornire a operazioni di questo tipo una innocuità rassicurante. Nonostante il suo enorme successo o forse proprio a causa di tale successo, *Jack Sheppard* viene cancellato dalle scene inglesi già dal 1840 [186] e circa trent'anni dopo, nel 1868, è ancora ritenuto abbastanza sovversivo da provocare un rifiuto del censore con la motivazione ufficiale che

He [Jack Sheppard] is the hero of the highway the object of admiration to the young and adventurous the dashing brilliant cutter of purses, and where it cannot be helped, throats also. I fear his penitence and sufferings «moral and physical» will not outweigh his other attractions [187]

Il divieto non riesce a cancellare il fascino del personaggio e nei teatri popolari *Jack Sheppard* e il *Newgate drama* continuano ad essere rappresentati in forme più o meno clandestine fin quando si modifica la funzione dell'illegalismo popolare e parallelamente si sviluppa una letteratura del crimine di genere completamente diverso Al centro dell'attenzione non sono più i racconti dettagliati della vita e dei misfatti del fuorilegge della confessione dei suoi

[186] Fino al 1848, quando si proibisce ufficialmente la rappresentazione di *Jack Sheppard* tanto a Surrey quanto allo Haymarket non c'è nessun divieto ufficiale in proposito Esisteva però già dal 1840, una sorta di proibizione ufficiosa o forse un tacito accordo tra il Lord Chamberlain e i *managers* teatrali a non presentare *crime dramas*. C'era, infatti, la convinzione diffusa che tali drammi incoraggiassero e provocassero fenomeni di criminalità giovanile Nonostante tali divieti nei teatri popolari le rappresentazioni di questo tipo proseguirono per tutto il secolo Sull'argomento cfr J R Stephens «Jack Sheppard and the Licensers. The case against Newgate Plays» in *Nineteenth Century Theatre Research*, vol. I 1972, pp. 1-13

[187] P.R.O. L.C. 1.200, 14 May, 1868.

crimini, della sua condanna e del supplizio, ma dall'esposizione dei fatti l'accento si sposta al processo della scoperta del crimine, dallo scontro fisico si passa alla lotta intellettuale tra il criminale e l'inquirente. Come nel romanzo, così sul palcoscenico Jack Sheppard perde terreno, sconfitto definitivamente non tanto dal Lord Chamberlain, quanto da Sherlock Holmes.

Un melodramma di successo

Tra gli innumerevoli eroi che si avvicendano sui palcoscenici di Londra all'inizio dell'Ottocento il più amato ed il più tipicamente inglese è il marinaio. Mentre per tutti i generi citati in precedenza si possono rintracciare antecedenti letterari o filoni simili, in particolare nel dramma francese, il melodramma nautico esiste solo in Inghilterra ed è un genere esclusivamente teatrale e relativamente recente. In certa misura, inoltre, esso raccoglie e condensa in un'unica forma aspetti e tendenze dei vari filoni melodrammatici, giacché riesce ad amalgamare molteplici temi e discorsi dalla fanciulla perseguitata alla protesta sociale. Nel melodramma nautico, inoltre, tutte le convenzioni di genere trovano conferma, in particolare la retorica teatrale è di un tipo che potrebbe definirsi 'classico', basata in egual misura su una pluralità di linguaggi visuali ed auditivi e allo stesso tempo, fondata sull'eccesso in tutte le sue modalità espressive.

Non esistono marinai nella tradizione teatrale prima della fine del Settecento[188] ma a partire da quest'epoca ed in particolare dopo le guerre napoleoniche è tutto un fiorire di divise azzurre. In numerosi drammi musicali[189] il

[188] Cfr. V. C. Clinton Baddeley, *The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660*, London, Methuen, 1952.

[189] J. C. Cross, *The Purse, or The Benevolent Tar* (Haymarket, 1793) e S. J. Arnold, *The Shipwreck* (Drury Lane, 1797) sono i due esempi forse più antichi di *musical drama* in cui compare il marinaio.

marinaio appare come tipo comico e subito si distingue dagli altri personaggi per il suo gergo.

« If my little Sal, my pretty pinnace, sail but in smooth water, my heart's timbers are as sound as ever, but if grief have shattered her bulk or she be foundered in a hard squall of adversity, farewell to comfort »

dice Will Steady, il protagonista di *The Purse, or the Benevolent Tar* (J. C. Cross, 1794) e dopo di lui nessun marinaio oserà più aprir bocca senza usare almeno una o due espressioni che alludano e richiamino la vita di mare. Contemporaneamente sulle piste equestri del Royal Circus e dello Astley's i marinai in più occasioni salvano l'onore e la bandiera della vecchia Inghilterra, mentre la piscina del Sadler's Wells ed i palcoscenici degli altri teatri minori vedono questi eroici ed indomiti personaggi difendere innumerevoli belle virtuose dalle oscure trame di ricchi e loschi *villains*.

Intorno agli anni '20, quando i francesi sono definitivamente sconfitti e la Gran Bretagna ha ormai il dominio incontrastato dei mari, un'ondata di patriottismo gonfia i cuori degli inglesi ed il marinaio gode di una rinnovata e crescente popolarità teatrale e diventa protagonista di una serie di melodrammi.

Come personaggio principale del melodramma nautico è eroico e fedele a somiglianza dei suoi predecessori degli spettacoli muti, ma anche spaccone, allegro ed impulsivo come i suoi fratelli comici. Da questi ultimi eredita il gergo, mentre musiche e scene sono mutuate dagli spettacoli equestri ed acquatici.

L'acme della popolarità viene raggiunto con *Black-Ey'd Susan*. Per più di trecento sere dopo il suo debutto (12 giugno 1829) viene replicato nello stesso teatro, il Surrey, per poi passare al Covent Garden ed essere ripresentato in teatri diversi. Proprio perché si tratta di un'opera di largo successo, appartenente ad un tipo particolarmente diffuso di melodramma, può essere interessante cercare di stabilirne l'adesione o il distacco dalle convenzioni di genere e le condizioni concrete di produzione per verificare le afferma-

zioni che si sono fatte sulla specificità del melodramma inglese e, in particolare, sul vincolo strettissimo che intercorre nei primi trent'anni del secolo XIX tra questa forma teatrale ed il suo pubblico.

Protagonista di *Black-Ey'd Susan* è ovviamente un marinaio William. Tutti i marinai della tradizione teatrale, si è detto, sono impulsivi, onesti, generosi, allegri, imprecano, masticano tabacco, bevono volentieri, camminano con il passo strascicato di chi non è abituato alla terra ferma. William non è un'eccezione: allegria[190], generosità[191], coraggio[192] e fedeltà[193] sono certamente tratti del suo carattere.

Dai marinai della tradizione si distingue, però, per l'affetto che porta alla moglie. Quasi tutti, a partire da Will Steady (il protagonista di *The Purse, or the Benevolent Tar*) avevano moglie, ma il lato domestico del nostro protagonista è fortemente accentuato. Sulla scena compare quasi esclusivamente in relazione a Susan. È al pensiero di rivederla che gioisce, è di lei che domanda appena sbarcato, è della loro separazione che cantano i compagni, è con lei che si unisce agli altri per danzare nelle

---

[190] Prima ancora della sua entrata in scena sentiamo parlare di lui da personaggi diversi. Gnatbram, *the benevolent comic*, e Raker, *the third villain*, lo descrivono come un uomo allegro, generoso, profondamente onesto. Entra fra evviva ed accordi musicali, pieno di gioia di vivere: «Huzza, huzza, my noble fellows, my heart jumps like a dolphin ... my head turns like a capstern. I feel as if I were driving before the gale of pleasure, haven of joy» (Cfr. D. Jerrold, *Black-Ey'd Susan*, II, 1, p. 18, in *Nineteenth Century Plays*, a cura di G. Rowell, London, O.U.P., 1956, vol. I. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo).

[191] Quasi tutti i personaggi «buoni» lodano la generosità di William. Seaweed, uno dei marinai interrogati come testimoni dall'ammiraglio durante il processo, alla domanda se William abbia mai disobbedito risponde: «Never but once, your honours, and that was when he gave me half his grog when I was upon the black list» (III, 2, p. 35).

[192] William ha salvato in battaglia la vita del suo capitano. A parte questo, anche davanti alla prospettiva della condanna a morte non trema. Dinanzi ai giudici, non cerca scuse o sotterfugi, ma pro-

ore di libertà e in sua difesa che vibra il colpo fatale al suo capitano, è di lei che parla ai giudici, per lei si dispone a morire senza rimpianti. Tuttavia è ben lungi dall'essere un personaggio sentimentale. Glielo impediscono le sue maniere rude, la sua abitudine alle imprecazioni, la sua indulgente propensione per il rum ed il grog e infine la sua maniera di parlare. Neanche per un momento William dimentica di essere un marinaio ed in nessuna occasione fa a meno del linguaggio intessuto di termini di metafore, di espressioni marinaresche che era, come si è detto, una caratteristica del genere e del personaggio e che in lui viene fortemente accentuata. Così Susan è « his craft », « a frigate with marines firing from the tops » (II, 1), « his sheet anchor » (II, 2), « as sweet a little craft as was ever launched » (III 2), la legge è « Beelzebub's ship: she's neither privateer, bomb ship nor letter nor mark » (II 1), il malvagio Doggrass è « a landshark » (II, 2). Anche nei momenti più drammatici — durante il processo in cui sta per decidersi della sua vita, o l'ultimo incontro con Susan prima dell'esecuzione — William non abbandona la sua particolare maniera di esprimersi.

La scelta di un protagonista come William, scelta peraltro comune al genere, l'attribuirgli non nobili passioni ma tratti come il bere, l'imprecare, le maniere rude, l'affetto verso la moglie e verso i compagni tende a creare un aggancio con una realtà connotata con molta precisione da un punto di vista sociale. Da sempre la gentilezza nei modi e nelle parole è stata considerata il tratto distintivo del « signore » rispetto agli appartenenti alle classi subal

---

spetta il suo caso affidandosi al loro alto senso di giustizia. « I am not guilty of an attempt to kill the Captain, but if it be guilty to strike in defence of a sailor's own sheet anchor, his wife, why I say guilty your honour. I say it, and think I have no cause to hang the red at my fore » (III 2, p. 34).

[193] Come vedremo William è fedele alla sua donna, è fedele alla sua patria, infatti ha combattuto con valore, è fedele al suo capitano: gli ha salvato la vita in battaglia e, come vedremo, si preoccupa di lui anche quando, a causa sua, è stato condannato a morte.

terne. Quanto al bere, va qui ricordato che nella vita dei ceti popolari dell'epoca non era solo un piacere individuale, ma aveva precise funzioni sociali.[194] L'uso, poi, di espressioni gergali, tratte dalla vita quotidiana come si è detto, tende più che mai a dare spessore e concretezza al personaggio e rappresenta allo stesso tempo un notevole distacco ed una proposta esplicitamente alternativa rispetto alla tradizione colta ancora dominante nel primo Ottocento.

All'interno di quest'ultima, infatti, si continuano a proporre canoni formali come quello che esige che protagonista di un dramma serio possa essere solo un personaggio nobile o famoso o che una tragedia debba necessariamente essere scritta in versi. In questo senso l'attribuzione delle caratteristiche indicate rappresenta una vera e propria operazione di rottura. L'uso di tali tratti, inoltre, non è fine a se stesso, ma vale a creare un legame con gli spettatori che, come specifica B. Jerrold, erano

> The noisy holiday makers of the Borough and of the London Road were the first critics of a piece destined to be played in every quarter of the world.[195]

Questo tipo di pubblico mentre non si riconosceva né poteva riconoscersi, nei grandi e nobili protagonisti delle tragedie, si vedeva invece riprodotto e poteva identificarsi in certe abitudini e certi modi di espressione dei personaggi del dramma. Al tempo stesso, vedeva un'immagine di sé idealizzata negli attributi fisici e morali e, come tale,

---

[194] « Drinking usages were woven into the very fabric of working class life [...] For a labouring man to eschew drinking in these circumstances was more than giving up a single habit, it was a repudiation of important aspects of working class community life. Conversely adherence to drinking habits could be an assertion of independence, a resistance to pressures for conformity to the values of the new industrial civilisation ». (J. F. C. Harrison, *The Early Victorians*, London, World University, 1971, p. 72)

[195] B. Jerrold, *The Life and Remains of Douglas Jerrold*, Boston, Ticknor and Fields, 1859, p. 84.

estremamente gratificante. L'alternativa agli standards letterari dell'epoca, si articola, dunque, in una forma drammatica che per quanto rozza ha il merito di presentare sulla scena un mondo concreto, estremamente familiare al suo pubblico.

Accanto a William, in primo piano c'è Susan, da cui il melodramma prende il nome. La sua caratteristica principale è detta nel titolo: i suoi occhi neri hanno affascinato e tengono legato William, dai suoi begli occhi è stato colpito Hatchet che tenta di trarla in inganno dicendole che il marito è morto, per le stesse sfavillanti gemme il capitano Crosstree rischia di essere ucciso:

I know I may be wrong, but passion hurries me — the wine fires me — your eyes dart lightning into me and you shall be mine! (II, 3)

È dunque bella senza possibilità di dubbio. Alla bellezza unisce una fedeltà senza macchia [96]. È, inoltre, povera, mite, ingenua e sprovveduta in quanto si fida di tutti [97]. Rispetto allo stereotipo che è alla base del suo personaggio e che ritornerà in innumerevoli eroine che verranno dopo il 1850, Susan possiede una maggiore concretezza. Appare — è vero — in una serie di situazioni atte a mettere in luce il lato sentimentale e patetico del suo personaggio, ma nonostante ciò la sua caratteristica saliente è ben diversa. La vediamo in lacrime perché William è lontano e ad un certo punto, perché lo crede morto, ma

[96] Appare sulla scena lamentandosi della lontananza del marito. Non si accorge né del tentativo di seduzione di Hatchet, presa com'è dal suo dolore, né dell'ammirazione del capitano. A quest'ultimo resiste decisamente facendo appello al suo senso dell'onore.

[97] La sua povertà la mette alla mercé di Doggrass, lo zio che è anche il suo padrone di casa, la sua gentilezza le impedisce di opporsi in maniera decisa, allo sfratto, sulla sua povertà pensa di far leva Hatchet e d'altra parte la sua fiducia verso il prossimo non le fa minimamente sospettare l'inganno che egli le sta tendendo: questa stessa disposizione fiduciosa la induce a rivolgersi a Crosstree, il capitano, nonostante si sia accorta della sua ubriachezza.

deve conciliare le sue preoccupazioni sentimentali con altre di natura molto meno elevata: le mancano i soldi per pagare l'affitto. Quest'ultima circostanza finisce per prevalere e tiene la scena fino all'arrivo del marito, che segna il momento a partire dal quale l'importanza dell'eroina decresce. Anche la crisi del melodramma — assalto di Crosstree a Susan e suo ferimento da parte di William — avviene in una circostanza che mette in rilievo il lato pratico e comune della figura femminile piuttosto che le sue qualità sentimentali.[198] Susan, dunque, non è solo la bella virtuosa di tutti i tempi che vede la sua castità messa in pericolo da uomini malvagi e che alla fine riesce a far trionfare il suo amore e la sua virtù: ma è soprattutto la moglie di un marinaio da tre anni lontano da casa e, in quanto tale, povera, economicamente indifesa, soggetta alla tirannia di un padrone di casa avido, alla lussuria ed agli inganni di uomini senza scrupoli. È questa dimensione che, nonostante la mancanza quasi assoluta di tratti psicologici, la rende particolarmente vicina al suo pubblico. I frequentatori del Surrey vivevano a contatto con il mare e certamente non potevano ignorare problemi simili a quelli prospettati. Più in generale, la debolezza economica e la mancanza di qualsiasi tipo di previdenza e di assistenza rappresentavano una delle difficoltà più acute e sentite dalle classi lavoratrici nell'Inghilterra del primo Ottocento ed assumevano proporzioni addirittura tragiche in relazione al problema della casa.

A Susan e William, eroe ed eroina del dramma in esame, si affiancano con funzione di contrasto Crosstree e Doggrass: tanto l'uno quanto l'altro sono personaggi negativi ma il vero *villain* è Doggrass. In Crosstree non c'è

[198] Susan incontra il capitano e pensa di approfittare di questa circostanza per chiedere che sia permesso al marito di rimanere con lei durante la notte. Nel terzo atto, quando, cioè, la situazione diviene massimamente patetica, Susan ovviamente in lacrime, compare per brevissimo tempo per salutare il marito condannato a morte e la sua apparizione avviene in maniera che, date le circostanze, possiamo definire decisamente sobria.

malvagità premeditata da buon uomo di mare è, sì, impulsivo, ma anche fondamentalmente onesto e generoso come vuole la tradizione del melodramma nautico. Il suo personaggio, in realtà, è costruito in modo da non destare le simpatie, ma neanche quell'antipatia viscerale — e, trattandosi di questo tipo di teatro, le bordate di fischi — che invece suscita l'apparizione di Doggrass[199]. Questi è il vero *villain*: è lui che dissemina ostacoli ed avversità sulla strada di William e Susan, insidiando il loro amore e la loro virtù. Insensibile alla voce del sangue è un uomo dall'anima nera e dal cuore di pietra[200]. Per i suoi simili non ha affetto né pietà, ma solo odio: non c'è personaggio che non gli manifesti il proprio disprezzo e non c'è personaggio di cui egli non desideri il male, è l'unico a gioire della disgrazia di William e si adopera, anzi trattenendo un plico destinato a Crosstree, perché la condanna venga eseguita[201]. Fino all'ultimo sembra trion-

---

[199] Crosstree vede Susan, è colpito dalla sua bellezza e preso dal desiderio di possederla (II, 1): solo in un secondo momento apprende che è sposata e in un momento ancora successivo che è sposata a William (II, 3): il vino e la passione lo spingono all'inconsulto assalto che per poco non risulta fatale per lui e per il suo marinaio, ma fatta eccezione per quest'unica azione disonorevole, per il resto viene presentato come un superiore paterno verso i suoi uomini (II, 3, pp. 26-27), sinceramente affezionato a William, pronto a riconoscere la propria colpa ed a pentirsene; nella scena finale è il suo intervento che salverà il protagonista.

[200] Susan è la sua unica nipote: nonostante ciò Doggrass ha fatto in modo che William partisse e minaccia di sfratto la stessa Susan, incurante delle suppliche di costei che lo prega di lasciar morire nella sua casa la vecchia Signora Hatley che giace ammalata nella stanza accanto. Egli è spinto ad essere spietato non solo dalla sua avarizia, ma anche dal desiderio di agevolare il piano di Hatchet, suo socio in affari.

[201] « The postman brought this packet (producing one) to my house directed to Captain Crosstree. What can it contain? No matter — it is a virtue on the right side to be over cautious: so go you into my pocket, until William is settled for » (III, 1, p. 33).

fare[202], ma la sua impazienza lo tradisce: è tale il desiderio di sentire la notizia della condanna a morte di William che si precipita in barca senza la più elementare prudenza, cade in acqua e muore (III, 3). Per una forma di giustizia, altamente improbabile nella realtà, ma comunissima nel melodramma, sarà proprio Doggrass morto a salvare William[203].

In adesione alla convenzione di genere che impone personaggi ben caratterizzati da un punto di vista morale, ma scarsamente connotati sul piano psicologico, in *Black-Eyd Susan* non c'è nessuna spiegazione della profonda malvagità di Doggrass e del suo odio per William e Susan. La convenzione di genere è inoltre usata anche per il *villain*, in maniera ben specifica. Doggrass è un padrone di casa, appartiene quindi ad una categoria sociale che in qualche modo rappresenta il potere, la legge « Beelzebub's ship » nelle parole di William. Non si tratta di un potere astratto, ma molto vicino e tangibile. Da questo punto di vista si spiega molto bene perché il vero *villain* sia fuori la sfera a cui appartiene il capitano, nella vita di ogni giorno è remota mentre l'esistenza dei Doggrass e il contatto con loro è fin troppo frequente.

La mancanza di sfumature e di motivazioni vale a far apparire il male assolutamente arbitrario. Il collegamento di tale arbitrarietà con situazioni individuate con molta precisione è una indicazione di malcontento rispetto alle situazioni stesse. Vedere sulla scena personaggi che nella vita consueta esercitavano un'oppressione quotidiana e tangibile non solo messi alla gogna perché perfidi, disonesti e malvagi, ma vederli anche alla fine puniti e sconfitti, costituisce certamente una sorta di compensazione soddi-

---

[202] I contrabbandieri vengono presi: ma lui riesce a farla franca. Gnatbrain di cui ha paura, non riesce che a lanciargli occhiate di fuoco. William, che Doggrass odia più di ogni altro, è stato condannato a morte.

[203] Sul suo cadavere, infatti, viene trovata la lettera che fa fede che nel momento in cui ha colpito il capitano William aveva già ottenuto il congedo e non poteva quindi, essere accusato di insubordinazione.

sfacendo desideri non attuabili nella realtà. Ma ben oltre questa soddisfazione immediata ed elementare c'è il tentativo di esprimere un punto di vista, basandosi su parametri quantomeno non convenzionali.

Il contrasto tra buoni e cattivi è in parte sottolineato, in parte attenuato e, nei momenti troppo tesi, reso accettabile dalla presenza di uno o due personaggi comici. La comicità del melodramma è sempre di tipo molto esplicito e si basa sulla maniera di parlare dei personaggi[204] o sulle situazioni e gli equivoci che riescono a creare, non ci sono raffinati giochi di parole o allusioni né si fa mai ricorso all'ironia o al sarcasmo. Gnatbrain è comico perché è un uomo dalla lingua lesta e talmente prosaico da non riuscire a seguire neanche le divagazioni o le allusioni di William, Susan o Dolly. Dall'inizio alla fine del melodramma è quasi sempre presente in scena[205]. Quando le situazioni si fanno troppo patetiche o troppo tese, una sua battuta suscita l'ilarità del pubblico, come è suo compito.

Quando è in scena William, la sua *vis comica* risulta, però, attenuata e come offuscata. Da questo momento in

---

[204] Nell'epoca di cui trattiamo un tipo comico diffusissimo era «il francese», sostituito dalla metà del secolo dall'«irlandese». Per l'uno e per l'altro personaggio gli spunti comici erano forniti dal loro accento e dall'accentuazione delle diversità fonetiche. Un esempio di «francese» in *Black-Eyd Susan* è Pike (cfr. I, 5).

[205] La scena di apertura è affidata a lui, o meglio, al suo tentativo di convincere Doggrass a desistere dal dare lo sfratto a Susan: si chiarisce subito, quindi, da che parte sta. Poco dopo (I, 3) il suo intervento e quello di Dolly, sua fidanzata – altro personaggio comico – vengono a rompere una situazione altamente patetica e che rischia di cadere nel tragico. È questa la gran scena di Gnatbrain, con una serie di battute pronte e vivaci (I, 3) riesce ad evitare il pignoramento facendo uscire con l'inganno Jacob Twig, a cui ad ogni buon conto, ha rotto la testa dopo averlo coperto di insulti, riesce ad avere l'ultima parola con Doggrass ed a far la pace con Dolly nonostante la situazione imbarazzante in cui è stato scoperto. Più avanti compare ancora con una battuta particolarmente efficace in risposta a Crosstree (II, 1), in un cinesimo battibecco con Doggrass (III, 1), in un dialogo con Twig in cui racconta della morte del vecchio avaro (III, 3).

poi, infatti, è l'eroe che offre — con gli evviva, con la storia di St Domingo Billy (II, 3), con il suo gergo colorito — gli spunti che hanno l'effetto di allentare la tensione drammatica. La cosa si spiega pensando alle origini del personaggio « marinaio » che era nato alla fine del Settecento come tipo comico, con la stessa funzione, quindi, di Gnatbrain, ed aveva mantenuto come si è già detto, parte di queste caratteristiche anche quando da comico era stato promosso al ruolo di protagonista.

Accanto a William, Susan, Crosstree, Doggrass, Gnatbrain, si muovono una serie di altre figure che rispettano in pieno la rigida divisione tra buoni e cattivi ma che hanno un'importanza diversa nello sviluppo dell'azione, importanza senz'altro minore rispetto ai personaggi principali, ma differenziata fra loro[206].

È superfluo aggiungere che anche lo schema di base dell'intreccio — come è già evidente dall'analisi dei personaggi — è pienamente rispettato sia per quanto riguarda i tre momenti fissi in cui è comunque strutturata la narrazione delle vicende sia per quanto riguarda il ritmo, rapido incalzante, movimentato, dell'azione stessa[207]. Piuttosto è interessante notare come, anche in questo caso, il rispetto delle regole del melodramma serva per far passare punti di vista molto precisi. In *Black-Eyd Susan*, infatti, le avversità nell'amore di William e Susan ed il trionfo

---

[206] Così accanto a Doggrass abbiamo Hatchet e Raker, rispettivamente secondo e terzo *villain*, tra i comici troviamo Twig, Pike e Dolly che è anche il secondo personaggio femminile, tra gli ufficiali immediatamente dopo Crosstree l'Ammiraglio, i capitani, il tenente e così via, sempre in ordine gerarchico decrescente militare e teatrale.

[207] Il numero delle scene è un buon indice di quanto l'azione sia variata: cinque per il primo atto, tre per il secondo e cinque per il terzo. Quanto ai colpi di scena basti pensare che ognuno dei tre atti si chiude con un colpo di scena. Esiste inoltre un intreccio collaterale (cattura della banda di contrabbandieri comandati da Hatchet ma facenti capo a Doggrass) legato all'intreccio principale in maniera abbastanza labile, ma che tuttavia fornisce l'occasione per scene molto movimentate quali la lotta e la cattura dei contrabbandieri da parte dei marinai e l'arresto di Hatchet e Raker

finale del loro amore non costituiscono l'unico né il principale argomento della narrazione. Larga parte è dedicata al rapporto tra l'uomo comune e la legge, rapporto che è visto con un'ottica ben precisa. Giustizia e legge appaiono separate e divergenti[208], la legge è qualcosa di estraneo ed ostile al mondo dei poveri: la si rispetta, ma ad essa non si ricorre per ottenere giustizia, l'unico aiuto può venire dalla solidarietà degli amici e, d'altra parte, il caso può dispensare giustizia. L'immissione di discorsi di questo tipo è comunque operata secondo le categorie espressive e le tecniche tipiche del melodramma. Non ci sono discorsi articolati ed organizzati in maniera logica su questi punti, ma c'è piuttosto la presentazione di una serie di episodi in cui attraverso un crescendo si costruisce una situazione da incubo per poi dissolverla nella scena finale.

La presentazione della virtù e dell'innocenza di Susan e di William occupa pochissimo spazio, addirittura soltanto le battute iniziali, mentre gran parte dell'intreccio è devoluta agli attacchi alla virtù dell'eroina che ogni volta vedono la legge schierata dalla parte degli attentatori e un intervento violento a difesa della virtù stessa. Nel secondo atto tale intervento non è tuttavia liberatorio: ottiene un effetto immediato — Susan è salva — ma porta l'incubo al suo culmine: la legge condanna a morte William. La scena del processo è un topos classico del melodramma ed è di solito quella in cui avviene il riconoscimento della virtù, pubblico, solenne, grandioso: come è appunto il processo. In *Black Eyd Susan*, conserva questa funzione, ma diventa anche il momento in cui risulta con la massima evidenza l'impossibilità di conciliazione tra legge e virtù. Se *Black Eyd Susan* terminasse con la condanna a morte di William, questo melodramma consisterebbe nella narrazione del desiderio di potere di Doggrass, il *villain* che è anche desiderio erotico nei confronti di Susan dal momento che Doggrass favorisce e prepara tutti

[208] Non è giusto che Susan venga cacciata di casa, ma è consentito dalla legge; non è giusto che William venga condannato a morte, ma il rispetto della legge lo impone.

gi attentati alla virtù dell'eroina C'è però, il finale in cui l'amore dei due protagonisti trionfa e allora *Black Eyd Susan* diventa la storia di una resistenza vittoriosa alle prepotenze, alle avversità, ai soprusi La corrispondenza stabilita in precedenza, tra connotazione morale e sociale dei personaggi introduce un ulteriore specificazione la virtù che resiste e trionfa è quella dei poveri il desiderio arrogante e prevaricatore appartiene ai ricchi, la certezza del trionfo postula la necessità della resistenza

Se William non si ribella, Richard Parker, l'eroe di *Mutiny at the Nore* (Pavilion 1830) de lo stesso Jerrold lo fa in maniera esplicita ammutinandosi e protestando in maniera chiara contro abitudini crudeli come la fustigazione in uso nella marina inglese

I have seen old men, husbands and fathers, men with venerable gray hairs tied up exposed and lashed like basest beasts scourged whilest every stroke of the blood-bringing cat may have cut upon a scar received in an honourable fight (I, 2)

Harry Halyard, protagonista di *My Poll and My Partner Joe* (Surrey 1835) di T J Haines, un melodramma nautico estremamente popolare, avrà parole di fuoco a proposito dei metodi di reclutamento della marina britannica Un altro Harry Harry Heim in *The Sea* di C A Somerset non si limita alla protesta verbale ma si ammutina Jerrold stesso aveva scritto e scriverà anche altre opere in cui anche con maggiore chiarezza espone opinioni radicali Basti pensare ad *Ambrose Gwinnett* del 1823 e a *The Rent Day* del 1832

La protesta sociale è uno dei temi che attraversano il melodramma inglese nelle sue varie e molteplici espressioni e ne costituisce la cifra caratteristica ma è sempre espressa in forma mediata Anche quando dà voce a più aspro risentimento per soprusi e forme di sopraffazione è diretta contro torti immediati e specifici, ma accetta come inevitabile l'organizzazione del mondo esterno nei termini dell'egemonia delle classi dominanti Persino nella sua variante più chiaramente sovversiva, il *crime drama*,

si glorifica il ribelle ma si accetta come inevitabile la sua punizione. Un'esortazione chiara come quella posta da E. Jones a conclusione della *Song of the Low* — « e il braccio del povero trapasserà il cuore del più potente dei re » — poteva chiudere una canzone ma, data l'esistenza della censura teatrale, non avrebbe mai avuto nessuna possibilità di raggiungere il pubblico teatrale. Questo spiega ed in parte giustifica il sussistere di certe ambiguità e la cautela talora eccessiva nei punti di vista espressi. Anche in *Black Ey'd Susan* il discorso sulla legge e sulla giustizia viene esposto in maniera che certamente possiamo definire mediata. D'altra parte proprio l'esistenza di un limite grave come la censura, rende maggiormente significativo il fatto stesso che si affrontino in teatro sia pure in maniera meccanica, incompleta, rozza, discorsi e temi dotati di una precisa rilevanza sociale.

L'importanza di riferirsi ad una realtà specifica ed allo stesso tempo estremamente ampia risulta chiaramente se si pensa da una parte a qual'è l'alternativa colta al melodramma, e dall'altra a quello che il dramma è stato e si avvia a diventare. Chiusi nei loro sogni di grandezza letteraria i grandi poeti dell'epoca quando si abbassano a scrivere per il teatro scrivono tragedie e drammi che con la realtà sociale ed i suoi problemi grandi e piccoli hanno poco o nulla a che fare.[209] A paragone di tanta astrattezza e, bisogna aggiungere, di una mancanza così totale del senso della storia, fare di un *commoner* un eroe, di un uomo ricco un *villain*, parlare di difficoltà economiche dell'eroina, trattare problemi esistenti in una realtà vicina, individuabile e tangibile, rappresenta un distacco ed un reale progresso. Ugualmente qualificante è lo sforzo di includere nell'esperienza drammatica aree, contenuti ed argomenti che non solo ne erano stati rigorosamente esclusi per lungo

[209] « The French Revolution has rumbled away in Napoleon's cannons, a new social age is born, and here are the dramatists giving them (the audience) Greek tragedies and 'Love Chases' of Elizabethan life and kings and princes of days gone by » (A. Nicoll, *op. cit.*, vol. IV, p. 65).

tempo, ma che torneranno rigorosamente ad esserlo nel giro di soli trent'anni.

La conferma di quest'ultimo punto, e cioè che il melodramma ha una sua validità specifica rispetto a forme teatrali successive e che parte di tale validità deriva dal suo tentativo di globalità, può venire da un confronto tra *Black Eyed Susan* ed il suo rifacimento *William and Susan* di W. C. Wills, presentato nel 1880 al St. James's di Londra.

Indipendentemente dalla sua validità artistica, *William and Susan* può essere considerato un campione significativo poiché le modifiche operate sull'originale non sono arbitrarie ma seguono il gusto e vanno nella linea di sviluppo generale del dramma dell'epoca.[210] Le differenze tra l'originale e la riscrittura sono molteplici e, sopratutto, hanno tutte un'unica e precisa direzione: riduzione o soppressione degli elementi che valgono a creare un collegamento con una realtà di classe e nel contempo rinforzo di tutti gli elementi domestici e sentimentali. L'operazione è compiuta in maniera estremamente minuziosa e non c'è un solo dettaglio che sfugga: sono soppressi quasi tutti i personaggi minori, mentre ai personaggi che rimangono vengono attribuiti nomi nuovi senza alcun riferimento al mare o al gergo marinaresco. I personaggi principali rimangono, ma sono privati di tutti i tratti che mettono l'accento sulla loro collocazione di classe, mentre sono rinforzati tutti i tratti aspecifici.[211] C'è indubbiamente una mag-

[210] *William & Susan* di W. G. Wills fu presentata al St. James's di Londra nell'ottobre 1880. Attori principali i Kendals, *manager* John Hare. Ebbe ampio successo e fu soprannominata « the cry » per le copiose lacrime che provocava. Non è mai stata stampata. Nella collezione dei manoscritti del Lord Chamberlain al British Museum di Londra ne esiste una copia. Tutte le citazioni qui inserite sono basate su questa copia.

[211] Susan non rischia di essere cacciata di casa, non ha preoccupazioni economiche, né viene insidiata da corteggiatori sleali o tormentata da uno zio senza cuore, in compenso ha un figlio che aleva nei sacri ideali della famiglia, della patria, della fede, è estremamente religiosa (I, 1), romantica (I, 1), laboriosa (I, 1), ma da brava donna non avvezza ad uscire dalle mura di casa sua non

giore verosimiglianza psicologica dei personaggi ma il discorso è interamente concentrato su un solo aspetto, quello domestico. Nel dramma di Wills quello che conta è il legame tra William e Susan, il loro amore, le difficoltà che si frappongono alla loro felicità, mentre la professione di William, la posizione sociale di Susan e quella di Truck non hanno nessuna importanza. Si scoloriscono quindi e perdono vigore temi come la solidarietà fra uguali, le difficoltà economiche delle classi umili, l'ingiustizia della legge, mentre assurge in primo piano il tema dell'amore coniugale.

In Inghilterra in tutte le forme drammatiche del secondo Ottocento questo tema compare in maniera quasi ossessiva: drammi di argomento diverso sono l'eccezione.[212] Quando con la polemica ibsenita si tenta un rinnovamento delle convenzioni teatrali, questo stesso tema rimane al centro del discorso, anche se visto in chiave polemica. In *Black-Eyed Susan* e nel melodramma in genere, esso esiste, ma accanto a mille altri come parte del tentativo di abbracciare una gamma di esperienze quanto più vasta possibile.

Il tentativo di ampiezza e di globalità del melodramma e la sua reale alternatività risultano in maniera anche più

---

riesce ad evitare una certa goffaggine quando si trova in pubblico. Il nuovo William non beve, non balla, non usa il gergo marinaresco, ha modi irreprensibili e si comporta verso la moglie quasi con atteggiamento di superiorità che il personaggio originale non conosceva. Il *villain*, ribattezzato Truck, è il personaggio che forse subisce il cambiamento più totale: a paragone di Doggrass così profondamente perfido, sembra quasi la gentilezza in persona. La sua perfidia, infatti, si limita a una profonda e totale sfiducia nella virtù delle donne in generale e di Susan in particolare. Peraltro Truck ha tratti di umanità — affatto sconosciuti ed impensabili in epoca anteriore al 1850 — e quindi, cosa inaudita per un *villain* classico, non è affatto punito per la sua malvagità.

[212] «Almost every play of the time is an instance of the engulfing flood of domestic taste. The implied ideals of the Victorian home and of relationship between father and daughter, husband and wife, shine brightly even through historical settings» (M. R. Booth, *op. cit.*, vol. II, pp. 10-11).

chiara se si prendono in considerazione i mezzi espressivi attraverso i quali si articola il discorso. Una lettura delle didascalie di *Black-Eyed Susan* dà immediatamente la misura del valore relativo della verbalità e fornisce un'indicazione chiara del rapporto tra i vari elementi dello spettacolo, in particolare se si riferisce tale lettura a quanto si è detto sulle convenzioni e sull'organizzazione teatrale del periodo[213].

Per i costumi non ci sono indicazioni di nessun genere, né risulta in qualche modo che *Black-Eyed Susan* fu un'eccezione alla diffusa prassi che affidava agli attori la scelta del proprio guardaroba trascurando questo elemento dello spettacolo[214] e badando più al colore ed alla varietà che non alla accuratezza o alla verosimiglianza. William e Susan, infatti, sono più volte riprodotti nelle stampe popolari l'uno con la divisa azzurra da marinaio, l'altra con un abito in perfetto stile melodrammatico: corpetto di velluto, grembiale bianco, scialle variopinto, scarpe con fibbia e tocco di suprema eleganza, un cappello ornato di nastri e fiori, saldamente issato sul capo, così come pre-

[213] Questo confronto è necessario giacché, per quanto in misura diversa (le indicazioni di gestualità sono, di necessità molto più specifiche di quelle che riguardano le scene e la musica), tutte le didascalie sono assolutamente mancanti di dettaglio, né prefigurano in maniera più o meno minuziosa l'effetto che si intende produrre sul pubblico. Indicazioni come «Music» o «A view of the country» possono essere correttamente interpretate e valutate solo se riferite all'esistenza di una tradizione già consolidata, tale cioè da non richiedere da parte dell'autore un'esplicitazione puntuale.

[214] «The first to interest himself seriously in this progress [of costuming] was the antiquarian and dramatic author J. R. Planchè. In 1823, he tells us, he made the suggestion of a really historical study of costumes and scenery to Charles Kemble, then the lessee of Covent Garden» (Watson, *op. cit.*, p. 263). La pratica più comune era comunque che ognuno degli attori provvedesse al proprio guardaroba. Con quali effetti è facile immaginare se si pensa che tranne gli attori famosi che avevano diritto ad un'indennità per il proprio abbigliamento, tutti gli altri guadagnavano ben poco. Esiste in proposito la testimonianza di Erle (T. Erle, *op. cit.*, pp. 87-101) un resoconto molto vivace e divertente degli effetti di questa abitudine nei teatri minori intorno al 1860.

scriveva per le eroine del melodramma, il diffusissimo manuale per gli attori di T. L. Rede.

Ugualmente ortodosso rispetto alla convenzione melodrammatica è l'uso delle scene. In *Black-Ey'd Susan* in soli tre atti ci sono tredici cambiamenti di scena che riguardano dieci luoghi diversi. Solo due volte appare in scena l'interno della casa di Susan, in più casi l'azione si svolge all'aperto: in campagna (I, 1 e I, 4), per le strade della città di Deal (I, 2, II, 1 e III, 3), al porto (II, 10), nella grotta dei contrabbandieri (I, 5). Appaiono in scena inoltre un pub (II, 3) e sezioni diverse della nave di William (III, 2, III, 4 e III, 5). Non c'è quindi limitazione alcuna né alla varietà, né al numero delle scene. La regola generale del melodramma e cioè che non esistono limiti ai possibili luoghi dell'azione scenica, né esiste il rispetto dell'unità di luogo, mentre si preferisce il cambiamento e la varietà, è pienamente applicata.

È verosimile che la messa in scena tendesse a sottolineare il lato spettacolare ed ornamentale degli elementi scenici, ma va ricordato che, perlomeno fino al 1850, si tratta solo di una tendenza con limiti ben precisi costituiti dalle disponibilità finanziarie dei teatri. Tale tendenza si presenta come un aspetto particolare del tentativo di ampiezza e di globalità proprio del melodramma che in questo caso si articola nell'estrema libertà di scelta dei luoghi dell'azione e nell'uso funzionale oltre che ornamentale delle scene stesse. In *Black-Ey'd Susan* ed in generale nel melodramma, lo sviluppo dell'azione ha un ritmo particolarmente intenso che si raggiunge anche mediante i continui cambiamenti di scena e l'uso delle più svariate tecniche.

Per quanto gli effetti scenici fossero molto apprezzati, l'accompagnamento musicale, i gesti, le parole avevano altrettanta importanza. In *Black-Ey'd Susan*, infatti, accanto ad una scenografia così variata c'è un'ampia e preponderante parte gestuale: mano a mano che l'intreccio procede il linguaggio gestuale diventa sempre più essenziale allo sviluppo degli avvenimenti ed è ovviamente, sottolineato dalla musica.

Nel primo atto, la cui funzione tradizionale è di fornire una serie di informazioni sulla situazione, solo due scene su cinque presentano un largo uso di elementi gestuali. C'è però da aggiungere che le due scene — rispettivamente la terza e la quinta — comunicano quasi esclusivamente mediante il gesto[215]. Nel secondo atto, quando cioè la situazione arriva alla crisi che viene poi, come di rigore, sciolta e superata nel terzo atto, si ricorre ancora alla gestualità per i due episodi più importanti: la conclusione dell'intreccio collaterale e l'acme di quello principale. In queste due occasioni il gesto assume valore alternativo rispetto alla verbalità. Molto scarso il dialogo ed assolutamente incomprensibile se non ci fosse il gesto. Il filo dell'intreccio infatti – arrivo inaspettato di William, lotta tra William e Hatchet, arrivo dei soldati ed arresto di Hatchet — nel caso della seconda scena si sviluppa attraverso una vera e propria pantomima: le parole commentano più che sviluppare l'azione. Lo stesso ed in misura anche maggiore avviene nel momento culminante del melodramma. Susan è sola. Entra in scena cantando, Crosstree, ubriaco. Susan gli si avvicina per cercare di ottenere che William non sia imbarcato. Il capitano l'assale e Susan invoca aiuto:

(he seizes Susan)
Susan. « Monster! William! William! »

Arriva William con la spada sguainata. Non c'è sfida,

[215] Il momento culminante della terza scena è la scoperta di Gnatbrain nascosto nell'armadio e la sua uscita improvvisa e inaspettata dall'armadio stesso. Questa parte è affidata quasi esclusivamente al gesto. Quanto alla quinta scena in essa il dialogo serve solo a dare alcune informazioni, ma l'intreccio, che in questo caso è collaterale, si sviluppa attraverso una vera e propria pantomima: i contrabbandieri sono nella loro caverna festeggiando il successo di una delle loro imprese quando: « A huzza is given. Sailors raise up from behind various parts of the scene from the butts, and present their pistols at the Smugglers who, after a brief struggle, surrender » (I, 5).

non ci sono parole, solo un'esclamazione e poi l'assalto. Il capitano cade con un gemito, William e gli altri scoprono con orrore l'identità del ferito. Tutto avviene in una rapidissima sequenza di gesti enfatici, disperazioni mimate, con battute essenziali e molte didascalie, come poi avverrà nel film muto fra un momento scenico e l'altro.

William rushes in L. with his drawn cutlass.
William Susan and attacked by the buccaneers! die! William strikes at the Captain whose back is turned towards him — he falls.
Crosstree: I deserve my fate.
William and the rest of the *Sailors Gnatbrain, &c.* who have reentered: The Captain
William turns away horror-struck — Susan falls on her knees, the Sailors bend over the Captain.

(II, 3)

Come si vede, le parole sono soltanto un supporto e un commento all'azione. Si provi ad immaginare questa stessa scena in un contesto diverso, ad esempio in una tragedia. È impossibile visualizzarla senza un'ampia e preponderante parte verbale. Data l'importanza della scena, l'uso del linguaggio gestuale preferito alle parole è un fatto non casuale ed estremamente significativo.

Nel terzo atto di *Black-Eyd Susan*, quando cioè l'intreccio è ormai completo e manca solo il suo scioglimento ci sono ancora molte sequenze gestuali alcune delle quali vanno notate per il loro ritmo. Mentre infatti una delle caratteristiche dei gesti del melodramma è di creare movimento, tutte le sequenze che riguardano il giudizio — i Capitani condannano William, l'ammiraglio comunica la sentenza, William si dispone a morire — hanno una lentezza ed una solennità rituali che sottolineano in maniera abbastanza efficace l'inumanità della legge e la sua crudeltà verso gli umili. Al protagonista non sfugge una sola parola di ribellione ma tanto più tetri e sinistri appaiono i capitani che muti si inchinano lentamente per dichiararlo colpevole e ripetono l'inchino per comminare la pena. La scena in cui William si avvia a morire, col suo ritmo cadenzato e solenne — William avanza lentamente

tra i suoi compagni, scortato da due marinai seguito da tutti gli ufficiali, nel silenzio generale rotto solo dal suono della campana di bordo, si inginocchia in preghiera, si rialza e riprende ad avanzare bacia la bandiera e stringe la mano all'Ammiraglio prima di avviarsi al patibolo — finisce, proprio in virtù di questa particolare scansione gestuale, col connotare William come vittima sacrificale più che come colpevole di insubordinazione In questo senso sottolinea e dà risalto all'assurdità della condanna La lentezza riesce inoltre a creare un'atmosfera di massima tensione che, in maniera tipica del melodramma, viene spezzata dalla sorpresa finale L'arrivo di Crosstree, la sua rivelazione, l'esultanza dei marinai e dei protagonisti riporta l'azione al suo ritmo abituale Va notato che in questo momento risolutivo le parole sono poche, dense, essenziali al dialogo è affidata l'informazione mentre il commento e l'atmosfera sono creati dai gesti e dalla musica

Le indicazioni contenute nelle didascalie a proposito di quest'ultima sono scarne, ma esiste la partitura musicale completa [216] che, in aggiunta alle didascalie stesse, permette di formulare un giudizio su questo aspetto C'è all'inizio del dramma un'informazione di carattere generale « The Music throughout this piece is chiefly selections from Dibdin's Naval Airs », c'è la parola « Music » ripetuta nei momenti culminanti dell'azione, c'è la canzone accennata nel primo e nel terzo atto e riportata per intero alla metà del secondo Nella partitura inoltre, c'è una *ouverture* che, così come accade per l'opera, espone le linee melodiche fondamentali che seguiranno *L'ouverture* di *Black-Ey'd Susan* inizia con la canzone « Sweet William and Black-Ey'd Susan » che, come è evidente dà il titolo e fornisce lo spunto all'intero melodramma Si trattava, inoltre di una canzone che nonostante l'origine letteraria — le parole sono di John Gay — faceva parte del repertorio musicale dei teatri minori tanto che nel melodramma era diventata

[216] Cfr il materiale su Thomas Potter Cooke contenuto nella Enthoven Collection presso il Victoria and Albert Museum di Londra.

un segno di riconoscimento del « marinaio »[217] Era quindi, certamente ampiamente nota agli spettatori abituali di questo tipo di spettacolo Il tema, inoltre — il dolore del marinaio per la separazione dall'amata — anche se solo accennato, appare in tutte le canzoni di origine popolare sulla vita dei marinai. Gli altri pezzi musicali — le *Naval Airs* di Dibdin — avevano una destinazione teatrale e almeno in parte erano stati scritti specificamente per il Surrey poiché Dibdin era stato *manager* di questo teatro[218] Si trattava di arie molto conosciute, scritte come accompagnamento di drammi navali, sarebbe stato superfluo indicarle esplicitamente nelle didascalie, bastava indicarne la posizione all'interno del melodramma. Ci sembra importante notare la posizione dei passaggi musicali nell'intreccio l'emotività delle parole e dei sentimenti la vivacità dei gesti, la drammaticità della situazione la tensione dell'incertezza sono sempre rinforzate dalla musica, mentre alla parte verbale è attribuita una funzione puramente informativa Nel primo atto l'esigenza di informare prevale e nelle didascalie non ci sono quasi indicazioni che riguardino la musica, per quanto dobbiamo supporre che l'apparire dei diversi personaggi fosse sottolineato e salutato almeno da un accordo musicale Nell'atto successivo, che è certamente il più movimentato di tutti, la musica è impiegata in più occasioni, in particolare, dopo il ferimento di Crosstree, l'orrore per quanto è avvenuto è espresso con una pantomima

Nell'ultimo atto, in cui l'azione, come si è detto, è quasi completamente affidata ai gesti, questi ultimi sono

---

[217] Con questa funzione compare ad esempio in *Luke the Labourer* di J B. Buckstone (1826).

[218] « The elder Charles Dibdin (1745-1814) was a prolific playwright, an enterprising theatrical entrepreneur and England's best-loved composer of songs, especially sea-ballads. The combined output of melodramas by Dibdin and his sons Charles and Thomas ran into several hundreds, and their musical compositions were uncountable.. The names of the elder Dibdin's songs gave titles to a whole library of nautical melodramas » (F Rahill *op cit*, p. 130). Charles Dibdin fu *manager* del Surrey dal 1782 al 1803.

commentati esclusivamente dalla musica, mentre le parole servono a dare i riferimenti essenziali.

In *Black-Ey'd Susan* la relazione tra scene, gesti, parole e musica indica per il primo Ottocento un orientamento del teatro verso un tipo di comunicazione particolarmente varia ed ampia che tende a privilegiare piuttosto la diversità dei linguaggi che non l'unicità e la raffinatezza dell'espressione.

Con un procedimento inverso a quello del melodramma, nel dramma borghese la forma teatrale che per la diffusione e la prevalenza che riuscirà ad avere sugli sviluppi successivi è da considerarsi la più rappresentativa della seconda metà del secolo, la decisa prevalenza della verbalità diviene la regola. Ad essa si accompagna la cura minuziosa ed attenta alla massima verosimiglianza nell'allestimento scenico e l'esclusione quasi completa della musica. Criteri questi ultimi, che sostituiranno completamente il movimento, il colore, la varietà del primo Ottocento.

William and Susan viene, ad esempio, unanimamente lodata per l'accuratezza e la verosimiglianza dei costumi e della messa in scena [219], ma presenta un taglio drastico nel numero delle scene e dei cambiamenti di scena rispettivamente da dieci a tre e da tredici a due. Una riduzione così decisa sta certamente ad indicare la mancanza di qualsiasi concessione ad effetti puramente decorativi, ma, per il modo in cui si articola, significa anche concentrazione sull'elemento verbale dello spettacolo. La scena diventa un elemento necessario, ma del tutto accessorio. È la cornice entro la quale si svolge la vicenda drammatica che, però, è sempre una vicenda intima. Deve, quindi, avere la massima verosimiglianza per non distrarre dal problema dei rapporti interpersonali divenuto l'elemento centrale del dramma e, per la stessa ragione, non deve essere troppo variata o sfarzosa.

---

[219] « Not before has an English play been put upon the stage in a manner so admirable, it may be said so faultless » (*The Athenaeum*, 16 October 1880, p. 508).

La riduzione riguarda in maniera anche più drastica le sequenze gestuali e il taglio risulta particolarmente notevole nella scena centrale, in cui, parallelamente all'abolizione dei gesti si ha un'enorme dilatazione della parte verbale: prima di assaltare Susan, Crosstree pronuncia apprezzamenti lusinghieri a cui rispondono esclamazioni di virtuoso sdegno della ragazza, mentre il ferimento del capitano viene seguito da numerose battute tra Susan e William che non si illude sulla sorte che gli toccherà:

(Crosstree catches hold of her. Enter Truck)
Susan (struggling): Let me go! Let me - (sees Truck) is there no one to protect me, let me go!
Captain Crosstree: Your lips bid me go ... your eyes sparkle out come on — I'll punish those saucy lips by a kiss. (Tries to kiss her)
Susan: Help-help- here William! (Enter William)
William: Coward villain (strikes at him with his cutlass Crosstree falls) Thank God! I was near you!
Truck: He's killed the Captain ... help ... (exit crying) help — hallo.
William: The Captain! My God is this true.
Susan: Oh William dear! Have I brought trouble on you ... your captain.
William: If he was the Admiral he was a villain and that's all one.
Susan: It's trouble — it's ruin (Enter people and sailors and Truck)
William: 'Tis hard to be wrecked in port.
Sailor: He's cut down his Captain ... I wouldn't be him.
Susan: Speak ... William! What will be the punishment
William: Death!

(II, pp. 34/35)

Nel terzo atto di *William and Susan* buona parte delle sequenze gestuali è omessa e si perde, così tutta l'atmosfera di cui si è detto a proposito dell'originale. Particolarmente notevole è la scena finale, in cui viene conservata la processione che accompagna William al patibolo, ma viene abolito tutto il resto della sequenza. L'effetto è certamente decorativo: la processione con i marinai e gli ufficiali eleganti nelle loro divise perfettamente riprodotte[230],

[230] « [to see] the officers with their smooth-shaven faces and in their knee-breeches and silk stockings, and the marines in the

è spettacolare, ma viene a perdersi completamente l'immagine di William come vittima di una legge ingiusta e inumana e quindi tutto il discorso implicito in tale immagine. Va notato, ancora, che mentre *Black-Eyd Susan* si chiude sulla scena di esultanza generale espressa con un gesticolare frenetico, nel rifacimento il sipario si abbassa sull'abbraccio tra William e Susan:

Admiral: He is free.
Susan: The child's prayer is answered (William leaps down).
William: My Susan.
Susan (embracing him): God has given me your life.
(III, p. 47)

È chiarissimo che in questo caso il cambiamento di enfasi nel tema implica un cambiamento del linguaggio. In *Black-Eyd Susan* il discorso di classe è importante, la presenza in scena dei compagni di William conta, su questa presenza, sugli evviva, sugli abbracci si chiude il dramma. In *William and Susan*, in primo piano è il tema domestico: la conclusione è centrata sulle parole che testimoniano della rinnovata felicità coniugale. Nell'originale si usano gesti e parole, nel rifacimento solo parole. Mentre, quindi, in *Black-Eyd Susan*, i gesti contribuiscono in maniera determinante allo svolgimento della vicenda drammatica, nella riscrittura tardo vittoriana l'avventura è raccontata esclusivamente attraverso il dialogo.

Dalla stessa scena è inoltre cancellato per intero il commento musicale, sostituito prima dalla preghiera di Susan, poi dalle sue parole. È quasi superfluo aggiungere che in *William and Susan* ogni altra traccia di musica è scomparsa. La canzone da cui il dramma prendeva il nome è sostituita da un'altra di nuovissima fattura, in cui sono cancellati tutti i riferimenti e le sollecitazioni implicite in un esempio largamente noto, sminuendone così l'im-

quaint but effective costume of the early part of the century, is to learn of what the art of theatrical decoration is capable» (*The Athenaeum*, cit., p. 508).

portanza e riducendola da motivo ispiratore del melodramma a puro ornamento.

La riduzione del numero delle scene e delle sequenze gestuali, la cancellazione della musica e di molti degli elementi di varietà e movimento va di pari passo con l'enfasi sulla dimensione psicologica dei personaggi e sul tema domestico. In questa stessa direzione si muove tutta la produzione drammatica inglese della seconda metà dell'Ottocento. Anche le commedie di O. Wilde e gli *unpleasant plays* di G. B. Shaw, che si presentano con una carica in qualche modo dirompente, confinano la loro azione entro i limiti del salotto borghese e relegano linguaggio gestuale e musicale ad una funzione di puro ornamento.

Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che la pluralità di linguaggi è una caratteristica del melodramma che lo connota in maniera originale rispetto a forme teatrali precedenti e successive. Ad un dramma fatto di parole e che tornerà ad essere di sole parole — *William and Susan* ne è la riprova — si sostituisce una forma in cui le vicende dei personaggi sono raccontate con tutti i possibili linguaggi senza limitazioni di luoghi, di contenuti. Molte volte i modi sono approssimativi[21] e troppo spesso si mette l'accento sulle vicende esteriori dei personaggi a scapito di qualsiasi approfondimento psicologico, ma nonostante questi gravi limiti rimane il fatto importante che c'è un tentativo di espressione globale che si manifesta ai più diversi livelli. Il tentativo, si è detto, è di presentare una realtà specifica ed allo stesso tempo estremamente ampia, i linguaggi adoperati conferiscono a questo sforzo il carattere di una scelta antiaristocratica e popolare: tutti infatti, mirano a comunicare messaggi alternativi nella forma più immediata, diretta, facilmente comprensibile. L'uso di linguaggi diversi dalla verbalità, non rappresenta una scelta elitaria — come avverrà più tardi con Wilde ed i decadenti e Craig ed Appia — ma mira invece alla massima semplificazione del materiale offerto. Il linguaggio

[21] Erle nell'opera più volte citata mette continuamente in rilievo e in ridicolo questo aspetto.

melodrammatico tuttavia non è o non è solo calcolato per raggiungere il maggior numero possibile di persone, ma ha una sua forza particolare giacché in esso si realizza una sorta di incontro tra i bisogni di un certo strato popolare e gli interessi a monte della comunicazione. Musica e linguaggi visuali sono dapprima usati in teatro perché esiste una legge che nel tentativo di imporre e mantenere un controllo ideologico sulla attività teatrale limita l'uso delle parole. Ma se tali linguaggi vengono recepiti con tanto favore ed impiegati così largamente è perché si adattano perfettamente al gusto ed alle esigenze degli spettatori. Riescono infatti, a perpetuare tradizioni culturali contestate e ad esprimere atteggiamenti e punti di vista che nel dramma ufficiale non trovano spazio[22].

Il povero marinaio e la sua piccola moglie dagli occhi neri, vessati da mille difficoltà quotidiane, costretti a farsi giustizia da sé o con l'aiuto di pochi ed altrettanto umili amici, condannati a morte da quella stessa legge che dovrebbe offrire loro aiuto e protezione e che, invece, li abbandona, alla fine nonostante tutto, trionfanti e felici danno voce a sofferenze, aspirazioni (morte del *villain*), speranze comuni e certo note ad una ampia fascia del pubblico. Queste esperienze rappresentavano per il dramma un area del tutto nuova o perlomeno un area che progressivamente era stata esclusa dall espressione drammatica che aveva perduto così ogni contatto con un sostrato popolare. Dall esigenza di comunicare esperienze diverse, difficilmente trascrivibili in forme così rigide nasce la nuova tecnica espressiva. Il suo sistematico carattere di rottura

[22] The needs of spectators primarily determined melodrama's content and style. Music and wordless physical incidents were at first dictated by the Lord Chamberlain, who originally permitted only uspoken drama outside the patent theatres and later allowed the spoken word accompanied by music. But in any case these features admirably suited the taste of audiences who were indifferent to the stage poetic tragedy, genteel comic wit, and delicate sentimentality. They were the new uneducated and largely urban masses who lived in bleak and depressing circumstances (M. R. Booth, *op. cit.*, vol. I, p. 25).

rispetto alla tradizione — svalutazione della verbalità, uso funzionale ed ornamentale dei linguaggi non verbali, equilibrio tra i vari linguaggi carattere non testuale del dramma — è la migliore riprova di quanto questa esigenza fosse viva e reale.

La storia del Surrey conferma in maniera abbastanza puntuale molte delle ipotesi avanzate sul legame tra la nascita dei nuovi teatri ed il fenomeno dell'inurbamento, ma è soprattutto la migliore dimostrazione di quanto si è detto sul fatto che l'esistenza stessa dei teatri minori è determinata da una forte pressione popolare ed ha comunque una funzione contestativa nei confronti della cultura dominante. Situato sulla riva meridionale del Tamigi all'incrocio tra Blackfriars e Waterloo Road il Surrey è una delle *minor houses* che per prime riescono a ottenere una licenza. È anche un teatro sottoposto ad un controllo continuo ed a continue intorsioni da parte dei magistrati locali che in più occasioni ne impongono la chiusura ed arrestano tutti i presenti. La loro azione incontra tuttavia la più fiera resistenza da parte degli spettatori al punto che viene invocato il *Riot Act* e richiesto l'intervento dell'esercito.[223] Nonostante questi inizi così tempestosi, e anche il teatro nel quale a partire dal 1809 si comincia a far uso del dialogo nonostante la proibizione legislativa e rappresenta, quindi uno dei punti nodali della resistenza popolare in difesa della propria autonomia in materia di divertimento.

Come quasi sempre accade, non ci sono notizie sulla compagnia teatrale che per la prima volta presentò *Black-Eyed Susan* a questi spettatori, ma ce ne sono sull'attore protagonista e sulla sua interpretazione del marinaio. William T. P. Cooke[224] veniva da una famiglia che certamente

[223] Cfr. H. B. Baker, *op. cit.*, pp. 390-391.

[224] « Thomas Potter Cooke, the celebrated William, in *Black-Eyed Susan* was the son of a surgeon and born in Titchfield Street Marylebone. April 23rd 1786. He joined the Royal Navy in H.M.S. *Raven* in 1796. He left the Navy after the Peace of Amiens and joined the dramatic profession in January 1804 at the Royalty Theatre and subsequently was a member of Astley's the Lyceum and then went to Dublin. In 1809 he was at the Surrey, and made

non era superiore per livello sociale a quelle che assistevano alle sue interpretazioni, non aveva ricevuto un'istruzione regolare aveva fatto il marinaio aveva conosciuto l'indigenza Come attore la sua popolarità era soprattutto legata ai ruoli nautici Prima di *Black-Ey'd Susan* la sua interpretazione più famosa era stata quella di Long Tom Coffin in *The Pilot* un dramma nautico di Fitzball (Adelphi, 1825) Questa coincidenza fra mestieri e ruoli interpretati sulla scena è certamente un dato eccezionale, ma nel caso di Cooke esisteva e costituiva un elemento base della sua popolarità·

It may be noted that he greatly commanded the regard of his audience from the fact that he had really seen active service as a sailor and delighted to disport a medal obtained by him in that capacity [225]

Vedergli interpretare ruoli che si riferivano alle sue esperienze come marinaio in parte riproducendole, in parte idealizzandole creava un ambito particolarmente ampio di intesa con il pubblico Quelle stesse esperienze erano infatti note e si è detto, comuni a gran parte degli spettatori.

Come si legge nelle testimonianze d'epoca [226], sulla scena Cooke salta, balla, canta, impreca, si esibisce in lotte

---

his first appearance at Drury Lane Went to Covent Garden October 1822 He first played Long Tom Coffin in *The Pilot* at the Adelphi October 25th, and William in *Black-Ey'd Susan*, June 6th 1829 His last appearance was on March 29th, 1860 as William, at Covent Garden, for the Dramatic College profit » (C. Scott *The Drama of Yesterday and Today* London, Macmillan & Co., 1899 pp. 152-153).

[225] E Dutton Cook, *Nights at the Play*, London Chatto & Windus, 1883, p. 98

[226] Ancora nel 1871 leggiamo: « With the weight of more than threescore and ten years upon his shoulder the veteran player (Cooke) was yet true to himself and to the method of representation he had founded, he sang his songs, spun his yarns, wielded his cutlass and executed the most arduous of hornpipes with amazing energy » (*Idem*, p. 96).

e duelli con inimitabile vigoria ed energia inesauribile non c'è raffinatezza, non c'è riproduzione realistica ma c'è la stessa energia, il movimento, la vivacità di questi attori, acrobati, mimi, cantanti che ancora a metà del secolo si potevano veder recitare per le strade di Londra[227]. Dopo il 1850, laddove la composizione sociale del pubblico cambia, la consonanza tra pubblico ed attori non si crea più attraverso questi riferimenti culturali nei teatri del West End lo stile di recitazione di Cooke viene giudicato antiquato e guardato con simpatia, come una curiosa reliquia del passato.

Lo stesso discorso può in buona parte valere anche per l'autore di *Black-Ey'd Susan*. D. Jerrold[228] non è un letterato che vive lontano dalla gente per cui scrive, ma un uomo non ricco che ha avuto ed ha la stessa vita dura, gli stessi problemi economici e le stesse esigenze del suo pubblico. Proviene da una famiglia di modesti attori di provincia, è autodidatta, come Cooke è stato marinaio ed

---

[227] H. Mayhew (*op. cit.*, vol. III, pp. 121 a 158) si dilunga nella descrizione delle condizioni di vita degli attori che all'epoca sua recitavano per le strade di Londra e tratta nei dettagli delle seguenti categorie: *Penny Gaff Clown, Penny Circus Jester, Silly Billy, Billy Barlow, Strolling Actors, Ballet Performers, Street Reciter*.

[228] Douglas Jerrold nacque a Londra, il 3 gennaio 1803 da una famiglia di attori di provincia. Ricevette un'istruzione sommaria da attori della compagnia del padre. All'età di dieci anni si imbarcò e fu marinaio per tre anni. Nel 1815 la famiglia emigrò a Londra dove visse in gravi difficoltà finanziarie. Jerrold cominciò a lavorare come apprendista tipografo, ma contemporaneamente cominciò anche a scrivere per il teatro. Il suo primo dramma *The Duellists*, fu respinto dal *manager* del Lyceum ed ebbe un lungo e tortuoso *iter* alla fine del quale poté essere rappresentato al Sadler's Wells nel 1821. Nel 1825 Jerrold si impegnò con Davidge, manager del Coburg, a scrivere per questo teatro. Gravi motivi di disaccordo lo indussero a rivolgersi al Surrey dove fu ingaggiato da Elliston con una paga di 5 sterline settimanali. Contemporaneamente scriveva critiche teatrali per un certo numero di periodici. Dopo *Black-Ey'd Susan* la sua vita cambiò in parte poiché si trovò a far parte di un ambiente sociale superiore a quello di provenienza. Il successo di questo melodramma gli aprì infatti le porte dei teatri ufficiali. Ciononostante le sue simpatie politiche rimasero immutate. Tra i

è un uomo pressato dal bisogno economico[229]. La sua carriera teatrale anteriore fino al 1829 si è svolta esclusivamente tra il Coburg ed il Surrey. Di questi teatri egli è stato fino a questa data, autore fisso. Non c'è dubbio, quindi, che la provenienza, il reddito, la collocazione sociale di Jerrold sono identici a quelli dei suoi spettatori e che almeno fino alla produzione di *Black-Eyed Susan* le sue opere sono esplicitamente indirizzate ad un pubblico locale e popolare.

Di questo stesso pubblico deve tener conto anche Elliston — il *manager* che produce *Black-Eyed Susan* — che pure ha una personalità molto marcata e priva di qualsiasi scrupolo: come *manager* teatrale tutta la sua biografia[230] lo indica come un tipo di produttore estremamente spregiudicato che ha come mira il successo unicamente in termini di profitto economico. Ciononostante « the graceless » Elliston[231] trova un limite molto concreto al suo predominio nel comportamento del pubblico e deve operare una precisa mediazione tra i propri interessi e le richieste popolari. È impossibile o certamente molto difficile in questo periodo costruire un successo teatrale esclusivamente a tavolino e pensare di riuscire ad imporlo.

Nel caso dello strepitoso successo di *Black-Eyed Susan* che fu senza precedenti, la fortuna del dramma, la ricchezza di Elliston, la carriera di Jerrold, la fama di Cooke, furono decisi dal finale che riuscì a catturare ed attrarre

---

suoi amici più intimi vi fu Thomas Cooper, noto esponente cartista con il quale dal 1852 fino alla sua morte Jerrold pubblicò il *Lloyd's Weekly Newspaper*. Soprattutto rimase intatta la sua conoscenza e la sua capacità di presentare sulla scena problemi e personaggi del mondo da cui proveniva, come testimonia *The Rent Day* scritto nel 1832.

229 Come già detto (vedi nota precedente), all'epoca in cui scrive *Black-Eyed Susan* Jerrold è tanto povero che per poter sopravvivere svolge più lavori.

230 Una trattazione ampia dell'argomento si trova in E. B. Watson *op. cit.*, pp. 167-175. Le notizie che citiamo sono quasi tutte tratte da questa fonte.

231 B. Jerrold, *op. cit.*, p. 85.

l'attenzione di un pubblico particolarmente rumoroso e distratto ed a trascinarlo in dimostrazioni di delirante entusiasmo.

The audience were hot and noisy almost throughout the evening. Now and then in a lull the seeds of wit entrusted by the author to the gardener (Mr Buckstone were loudly appreciated but the early scenes of Susan's heart rending woe could not appease the clamour By and by came the clever denouément when just previously to the execution the captain enters with a document proving William to have been discharged when he committed the offence. The attentive few applauded so loudly as to silence the noisy audience They listened and caught up the capitally managed incident The effect was startling and electrical. The whole audience leaped with joy and rushed into frantic enthusiasm [232]

Questo contatto speciale tra pubblico e scena è certamente l'elemento più interessante del teatro del periodo. Tanto più che il successo di un dramma era all'epoca un dato difficilmente manipolabile La stampa infatti, in particolare i quotidiani, raramente prendevano in considerazione eventi teatrali che non fossero quelli dei teatri ufficiali o dello Haymarket di tutto il successo di *Black-Ey'd Susan* sul quale certamente non possono esserci dubbi, le uniche registrazioni esistenti sono due brevi note del *Times* nella prima si espone l'intreccio e nella seconda si comunica che un membro della famiglia reale si era recato a vedere lo spettacolo [233] L'elemento decisivo tra tipi

[232] *Idem*, p. 84

[233] « We have seldom seen a piece with so few and such simple incidents which excited such intense interest in the audience » (*Times*. 15 June 1829 p. 2) « His Royal Highness the Duke of Sussex honoured this theatre (Surrey) last night with his presence... The performances selected for the evening were *Black-Ey'd Susan* .. » (*Times* 30 July 1829 p. 2) La mancanza di critiche sui quotidiani d'epoca è una conferma, sia pure indiretta che chi leggeva questi giornali non frequentava le *minor houses*, o le frequentava solo occasionalmente Si ricordi che il prezzo dei quotidiani era all'epoca volutamente alto. Il destinatario delle comunicazioni di tali teatri, pertanto, non va certamente ricercato fra i gruppi sociali abbienti.

contrastanti di pressione è costituito, dunque, dalla presenza e dalla partecipazione attiva del pubblico. La possibilità di una risposta collettiva immediata che utilizza il medesimo canale attraverso il quale il messaggio è stato ricevuto è determinante nella formazione e nel controllo della comunicazione melodrammatica. Intanto possono avverarsi le rispettive speranze di Elliston e Jerrold in questo *Black Ey'd Susan* riesce ad ottenere l'approvazione incondizionata del pubblico del Surrey. Senza quei magici minuti di entusiasmo — « the wole audience leaped with joy and rushed into frantic enthusiasm » — non sarebbe esistita possibilità di successo.

Ne viene di conseguenza che *Black-Ey'd Susan*, che è il prodotto di questo tipo di organizzazione, pur entro i limiti precisi stabiliti dalla legge e da convenzioni teatrali di natura verticistica piuttosto che democratica, contiene elementi popolari e realistici che ne costituiscono la caratteristica essenziale. Questo melodramma non si può certo negare, usa i linguaggi imposti dalla legge per questo tipo di rappresentazione teatrale parla di un argomento « permesso », rispetta in pieno gli stereotipi esistenti per i personaggi e per l'intreccio subisce, quindi, senza possibilità di dubbio tutti i condizionamenti esterni (leggi e censura teatrale) e culturali. In questa stessa opera si dà spazio alla tendenza allo spettacolare come è testimoniato dalle ampie possibilità sceniche offerte al *manager* e dalla serie di opportunità fornite all'attore principale. C'è inoltre un tono estremamente moderato del discorso — William, si è detto non ha una sola parola di ribellione — che chiaramente ha lo scopo di raggiungere un pubblico più ampio possibile. Tali elementi tendono tutti a farne un prodotto altamente commerciabile. Purtuttavia, nell'esempio in esame, e nel melodramma in generale i condizionamenti culturali ed esterni non sono passivamente subiti, ma modificati ed usati in maniera tutt'altro che convenzionale. Agli stereotipi di provenienza letteraria si aggiungono e sovrappongono tratti realistici e popolari. William, Susan, Gnatbrain e gli altri hanno tutta la stilizzazione tipica dei personaggi sentimentali, arricchita e va-

riata, però, da una serie di attributi di comportamenti, di atteggiamenti sconosciuti ai modelli proposti o in qualche misura, imposti Inoltre il tipo di legame stabilito tra collocazione di classe dei personaggi e loro qualità morali e l'accento posto sulla connotazione sociale vale a rendere la comunicazione melodrammatica alternativa, anche se in misura moderata, rispetto al tipo dominante di discorsi esistente all'epoca Così l'ottimismo moralistico dell intreccio la virtù è sempre premiata, il vizio punito — conserva il suo carattere consolatorio ma viene modificato in una precisa direzione il povero vince, il ricco perde, il marinaio William riacquista la libertà ritorna fra i suoi amici e da sua moglie il ricco e disonesto Dograss muore annegato

I modi di espressione imposti dalla legge — musica elementi gestuali e visuali — sono usati per creare un linguaggio nuovo e particolare che mira a presentare il materiale offerto nella maniera più vivida e semplice possibile le canzoni e le musiche di *Black Eyd Susan* sono ampiamente note le scene chiaramente espressive delle situazioni presentate William, Susan, gli altri personaggi cantano saltano ballano, lottano fra loro sulla scena per raccontare e rendere comprensibile la loro storia La musica la spettacolarità, i duelli, le scene mimate valgono quanto e più delle parole a creare una particolare atmosfera a rafforzare certi effetti a volte a comunicare concetti che la censura teatrale proibisce e sopprime se espressi con parole Da queste forme espressive e da questo tentativo di espressione globale il messaggio proposto emerge più efficacemente la legge non è uguale per tutti ma fatta dai ricchi per i ricchi La forma è mediata, in molti casi rozza, ma c'è un'estrema vivacità ed è attraverso di essa che emerge un'ottica di classe ben precisa In questo senso e con questi limiti *Black-Ey'd Susan* è un esempio di come in quest'epoca il teatro con la propria compagnia il proprio pubblico, il proprio autore sia in certi casi centro di vita comunitaria e il dramma parli di esperienze non remote in forme vive, reali, vissute, condivise da autore e pubblico non in maniera astratta ma diretta.

Nella seconda metà del secolo la gamma di possibilità offerte le proposte lanciate da questo tipo di teatro non vengono raccolte o se lo sono, vengono raccolte solo parzialmente con *William and Susan* come si è detto si ha riduzione dei temi trattati con prevalenza assoluta di quello domestico-sentimentale passaggio al realismo nel linguaggio teatrale come modulo espressivo prevalente, mentre nel teatro precedente coesistono più tecniche narrative, soppressione di qualsiasi elemento spettacolare unificazione e restringimento dei codici con decisa prevalenza di quello letterario verbale. Shaw Wilde (con l'eccezione di *Salomè*) Jones, Pinero, i drammaturghi della « rinascita teatrale » della fine dell'Ottocento si muoveranno in questa direzione I loro drammi certamente molto più raffinati e meglio articolati segneranno, rispetto al primo melodramma, un ritorno alla prevalenza del codice verbale

Non c'è dubbio che *Black Ey'd Susan* non può essere definito un monumento letterario la sua natura effimera è rivelata dal fatto stesso che bastarono cinquant'anni a rendere necessario e desiderabile un adattamento — pure ha una validità che gli deriva proprio dalle sue qualità di comunicazione più ampia e variegata.

Un'analisi del teatro tardo ottocentesco che tendesse a collegare la sparizione degli elementi popolari esemplificata in maniera evidente, si è detto dalla riscrittura di *Black Ey'd Susan* al cambiamento del pubblico teatrale che indubbiamente si ebbe dopo il 1850 e alla nascita di una ulteriore e potente struttura di mediazione, la critica teatrale sulla stampa quotidiana, potrebbe forse costituire la migliore riprova del fatto che il melodramma è sintomatico di un'epoca in cui c'erano pluralità di espressioni drammatiche, forme più duttili e aperte e anche una maggiore partecipazione popolare.

BIBLIOGRAFIA

A.A.Al, *Trattato sul melodramma*, Parma, Pratiche, 1985.

A'Beckett G. A., *The Quizziology of the British Drama*, London, s.e., 1847

Accorsi M. G., «Il melodramma melodrammatico», *Sigma*, 1980-1 pp. 109-127

Acton W., *Prostitution Considered in its Moral, Social and Sanitary Aspects*, London John Churchill, 1857

Adams W. D. *A Book of Burlesque* London, Henry & Co 189.

Addison W. *English Fairs and Markets*, London, B. T. Batsford 1953.

Althea, *The Pantomime*, Cambridge. Dinosaur, 1984.

Archer W., *The Fashionable Tragedian. A Criticism* Edinburgh, Thomas Gray & Co., 1877

English Dramatists of Today London Sampson Low 1882.

, *About the Theatre*, London, T. F. Unwin, 1886

The Old Drama and the New Boston, Small, Maynard & Co., 1923.

Arliss G., *On the Stage. An Autobiography* London, John Murray 1928

Arundell, D., *The Story of Sadler's Wells, 1683-1964*, London, Hamish Hamilton, 1965

Ashley L. *Nineteenth-Century British Drama*, Glenview, Illinois Scott, Foresman & Co., 1967

Axton, F., *Circle of Fire. Dickens's Vision & Style and the Popular Victorian Theater*, Lexington, University of Kentucky Press, 1966.

Bachtin, M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1973

Clinton-Baddeley V. C., *The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660*, London, Methuen & Co., 1952

——, «Traditions of the Pantomime», in *All Right on the Night*, London, Putnam, 1954.

Bailey P. *Leisure and Class in Victorian England* London, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Baker H., *John Philip Kemble. the Actor in his Theatre*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1942

Baker H. B., *Our Old Actors* London. Richard Bentley & Son 1878
——, *The London Stage Its History and Tradition 1576-1888*, London, W. H. Allen & Co., 1889, 2 voll.
——, *History of the London Stage and its Famous Players (1576-1903)*, 2nd ed., London and New York, Routledge & Sons, 1904
Baker, M. *The Rise of the Victorian Actor*, London, Croom Helm, 1978.
Bamford, S. *Passages in the Life of a Radical* (1844) a cura di Tim Hilton. Oxford & New York, O.U.P., 1984
Bancroft, S. and M. *Mr and Mrs Bancroft on and off the Stage* London Richard Bentley & Son, 1888, 2 vol.
Banks, J. A. *Prosperity and Parenthood A Study of Family Planning among the Victorian Middle Classes*, London, Routledge & Kegan P., 1954.
Barker C., « The Chartists, Theatre Reform and Research » *Theatre Quarterly*, I, 1, 1971
—— « The Audience of the Britannia Theatre, Hoxton », *Theatre Quarterly* IX, 34, 1979.
Baxter A. J., *Theological Pamphlets* Oxford, Bodleian Library, 1865
Beaumont C. W., *The History of Harlequin*. London, C. W. Beaumont 1926.
Booth, J., *A Century of Theatre History 1816-1916 The Old Vic*, London. Stead's Publishing House, 1917
Booth M. R., *English Melodrama*, London Herbert Jenkins, 1965
——, (a cura di), *English Plays of the Nineteenth Century*, Oxford Clarendon Press, 1976, 5 vol.
—— « Shakespeare as Spectacle and History, the Victorian Period », *Theatre Research International* I, Feb. 1976.
——, « East End and West End Class and Audience in Victorian London », *Theatre Research International*. II, Feb. 1977
——, « Spectacle as Production Style on the Victorian Stage », *Theatre Quarterly*, VIII, 32, 1979
—— *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910* London, Routledge & Kegan P., 1981
Bradby, B. J. L. e Sharrett, B. (a cura di) *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge, U. P., 1980
Borer, M. C., *Covent Garden*, New York Abelard, 1967
Bostock, E. H., *Menageries Circuses and Theatres* London, Chapman and Hall, 1927
Boz, *The Memoirs of Joseph Grimaldi*, London, Richard Bentley, 1838 2 vol.
Brayley E. W., *Historical and Descriptive Accounts of the Theatres of London*, London. J. Taylor 1826.
Brimley, G. *Essays* (1858) a cura di W. G. Clark London, Macmillan Co., 1882.

Broadbent, R. J. *A History of Pantomime*. London, Simpkin Marshall & Co., 1901.

Brooks, P., *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale U.P., 1976.

——, *Reading for the Plot*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Brown, E. (a cura di) *The London Theatre 1811-66. Selections from the Diary of Henry Crabb Robinson*. London Society for Theatre Research, 1966.

Bunn, A., *The Stage both before and behind the Curtain*, London, Richard Bentley, 1840.

Byron, Lord G. G. *Poetical Works*, a cura di F. Page, London, O.U.P., 1937.

Calcraft, J. W., *A Defence of the Stage*. Dublin, Milliken & Son, 1839.

Cattanish, R. S. (a cura di) *Lovers of Pleasure more than Lovers of God*, Edinburgh & London, s.e., 1867.

Carlyle, T. *Latter-Day Pamphlets*, (1850). London Centenary Edition, 1907.

Chesney, K., *The Victorian Underworld*, London, Temple Smith, 1970.

Close, F., *The Stage, Ancient and Modern, its Tendencies on Moral and Religion*, London, C. Thurnam & Son, 1877.

Cole, J. W. *The Life and Theatrical Times of Ch. Kean*. London, R. Bentley, 1859, 2 voll.

Collier, J. P., *Punch and Judy*. London, S. Prowett, 1828.

Colman, G. the Younger, *Random Records*, London, R. Bentley, 1830, 2 voll.

Cooper, T. *The Life of Thomas Cooper*. London, Hodden & Stoughton, 1872.

——, *Thoughts at Fourscore*, London, Hodden & Stoughton, 1885.

Corin (John Mathews or Matthews). *The Truth about the Stage*, London, Wyman & Sons, 1885.

Coxe Hippisley, A. D., *A Seat at the Circus*. London, Evans Bros, 1951.

Darton, F. J. H., *Vincent Crummles, his Theatre and his Times*, London, Wells Gardnes, Darton & Co., 1926.

Cook, E. Dutton. *A Book of the Play*, 2nd ed., London, Sampson Low & Co., 1876, 2 voll.

——, *Nights at the Play*, London, Chatto & Windus, 1883.

Cranford, A. L., *Sam and Sallie. A Romance of the Stage*, London, Cranley & Day, 1933.

Cross, G. B., *Next Week - East Lynne*. London, Associated University Press, 1977.

Cross, J. C. *Circusiana or A Collection of the Most Favourite Ballets, Spectacles, Melodramas & C. Performed at the Royal Circus, St. George's Fields*, London, Lackington & Allen, 1809.

Cunningham H. *Leisure in the Industrial Revolution*, London, Croom Helm, 1980.

Davison P., *Popular Appeal in English Drama to 1850* London, Macmillan, 1982

Del Sapio M. e Vitale M. *Stampa e cultura popolare in Inghilterra nel primo Ottocento*, Roma, Officina, 1982.

Dent, E. G., *A Theatre for everybody. The Story of the Old Vic and Sadler's Wells*, London, Boardman & Co, 1945.

Dibdin. C. *Professional and Literary Memoirs of Charles Dibdin the Younger* a cura di G. Speaight London Society for Theatre Research, 1956.

Dibdin T. *The Reminiscences of Thomas Dibdin*, London, H. Colburn, 1837, 2 voll

Dickens, C., *Miscellaneous Papers*, London, Chapman, 191.

——, *Sketches by Boz*, (1837) London. Chapman, 1911

Diprose J. *Diprose's Book of the Stage and the Players* London, Diprose & Bateman, 1877

Disher, M. Willson, *Clowns and Pantomimes*, London Constable 1925.

——, *Greatest Show on Earth*, London, G. Bell, 1937

——, *Fairs Circuses and Music Halls* London, William Collins 1942

——, *Blood and Thunder*, London, Frederick Muller 1949

——, *Melodrama: Plots that Thrilled*, London. Rockliff & Co., 1954

Donohue J. *Dramatic Character in the English Romantic Age* Princeton, New Jersey Princeton University Press, 1970.

——, «Burletta and the Early 19th Century Theatre Research» *Nineteenth Century Theatre Research*, I, Spring 1973.

——, *Theatre in the Age of Kean*, Oxford, Blackwell, 1975.

Doran, J. e Lowe, R. W., *Their Majesty's Servants. Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean*, New York, W. J. Widdleton, 1865.

Doran J., *In and about Drury Lane* London, Richard Bentley & Son, 1881

Downer A. S. *Eminent Tragedian William Charles Macready* Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1966.

Duncan. B. *The St James's Theatre its Strange and Complete History, 1837-1957* London, Barrie and Rockliff 1964

Egan, P. *Life in London* London, Sherwood Neely & Jones. 1821

——, *Life of an Actor*, (1825), London, C. S. Arnold. 1904.

Elliston R. W., *Elliston's Whim* London, Thomas Tegg, 1810

Erle T. W. *Letters from a Theatrical Scene-painter*, London, Marcus Word & Co., 1880

Escott T. H. S., *England Its People Polity, and Pursuits* London. Chapman & Hall, 1885, 2 voll

Fagg, E., *The Old Vic from Barrymore to Bayliss* London, Henderson & Spalding, 1936.

Findlater R., *The Unholy Trade* London, Victor Gollancz, 1952

——, *Banned. A Review of Theatrical Censorship in Britain*, London, Mac Gibbon & Kee, 1967

Firkins I. J. E. *Index to Plays 1800-1926* New York H. W. Wilson & Co., 1927

Fitzgerald P., *The Kembles* London, Tinsley Bros 1871 2 voll.

——, *A New History of the English Stage, from the Restoration to the Liberty of the Theatres*, London, Tinsley Bros., 1882, 2 voll.

Fitzgerald S. J. *Dickens and the Drama*, London Chapman & Hall, 1910

Fleetwood, F *Conquest the Story of a Theatre Family* London, W H. Allen, 1953.

Foucault, M., *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi, 1976.

Freud, S., *Al di là del principio di piacere* Torino, Boringhieri, 1986.

Frost. T., *Circus Life and Circus Celebrities*, London, Tinsley Bros., 1875.

——, *The Old Showmen and the Old London Fairs*, London. Chatto & Windus, 1881

Fontane T., *Journeys to England in Victoria's Early Days 1844-1859* tradotto da D. Harrison London, Massie Publishing Co., 1939

Foote H., *A Companion to the Theatres and a Manual of the British Drama*, London, Marsh & Miller, 1829.

Gallo, B. (a cura di), *Forme del Melodrammatico*, Milano Guerini Associati, 1988.

Genest, Rev. J., *Some Accounts of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*, Bath, H. E. Carrington, 1832.

Grant, J., *Sketches in London*, London, s.e., 1838.

Granville-Barker H. « Exit Planché - Enter Gilbert », in *The Eighteen-Sixties*, a cura di J Drinkwater, Cambridge, 1932.

Greenwood. J., *The Seven Curses of London* London Stanley Rivers & Co., 1869

——, *The Wilds of London*, London, Chatto & Windus, 1874

Greg W R « Prostitution ». *Westminster Review* 53 1850 reprinted as *Great Sins of Great Cities*, London, s.e., 1853

Griffiths T « A Neglected Pioneer Production Madame Vestris *A Midsummer Night's Dream* at Covent Garden, 1840 », *Shakespeare Quarterly*, 30 1979. pp. 386-396

The Grimaldi Shakespeare, London J. Russell Smith 1853.

Grimaldi, J., *Memoirs* a cura di C. Dickens, London, s.e., 1838.

Hackett, J H *Notes and Comments upon Certain Plays and Actors of Shakespeare*, New York, Carleton 1864.

Hamilton, C e Bayliss L. *The Old Vic* London Jonathan Cape, 1926

Hammond, J L., *The Growth of Common Enjoyment* London, O.U.P., 1933

Hatney, P. *Random Recollections of the Stage*, London, Privately Printed, 1883.

Harrison, C *Theatricals and Tableaux Vivants for Amateurs*, London, L. U. Gill, 1882.

Harrison, J F C., *The Early Victorians*, London, World University, 1971

Hartnoll, Ph. (a cura di), *The Oxford Companion to the Theatre*, III ed., London, O.U P., 1967.

Hawels, Rev H. R *Shakespeare and the Stage*, London & Chilworth, s.e., 1878.

Haywood, C «Charles Dickens and Shakespeare, or the Irish Moor of Venice, O' thello, with Music» *The Dickensian*, 73, 382, May 1977, pp. 67-88.

Hazlitt, W., *A View of the English Stage, or A Series of Dramatic Criticisms*, London, s.e., 1818.

H D M. *The Two Circuses' and the two 'Surrey Theatres'*, London, s.e., s.d copy in the Enthoven Collection Victoria and Albert Museum

Headlam, S D., *The Function of the Stage*, London F Verinder, 1889.

Heilman, R B., *Tragedy and Melodrama*, Seattle & London, Univ of Washington Press, 1968.

Hobsbawm, E., *Industry and Empire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969

Hogan, C B., *The London Stage*, Carbondale, Illinois, Yale Univ. Press, 1968

Holding, G. E., «Revels, Dances, Masques and Merry Hours Madame Vestris' Revival of Love's Labours Lost, 1839», *Nineteenth Century Theatre Research*, 1981, 9, pp. 1-22.

Hollingshead, J., *Plain English by John Hollingshead*, London, Chatto & Windus, 1880.

——, *Footlights*, London, Chapman and Hall, 1883

——, *My Lifetime* London, Sampson Low Marston & Co., 1895.

Hone. W., *Hone's Works*, London, Ward Lock & Co., 1825-1827

The Every-Day Book, London, Hunt and Clarke, 1825-7, 2 voll.

——, *The Year Book*, London, s.e., 1832.

——, *The Table Book* (1827-1828), London, William Tegg, 1878, 2 voll.

Horne, R. H., *A New Spirit of the Age*, London, 1844.

Houghton, W E., *The Victorian Frame of Mind*, New Haven and London, Yale U. P., 1957.

Howard, D *London Theatres and Music-Halls 1850-1950*, London, Library Association, 1970.

Howe. P P (a cura di), *The Complete Works of W Hazlitt* London, Dent. 1930-34

Howell M J., *Byron Tonight, A Poet's Plays on the Nineteenth Century Stage* Windlesham, Surrey, Springwood Books 1983.

Hughes Royal Circus, 3 vols. of clippings, playbills and MS notes

in the hand of James Winston (from c. 1782-1832) in the Stead Collection of the Library of Performing Arts, Lincoln Center, New York Public Library, MWEZ/n.c. 508-10.

Hunt, L., *Critical Essays on the Performers of the London Theatres*, London, John Hunt, 1807.

James, L., *Fiction for the Working Man*, Harmondsworth, Penguin, 1974.

Jerome, J. K., *On the Stage and off. The Brief Career of a Would-be Actor*, New York, Henry Holt & Co., 1891.

Jerrold, B., *The Life and Remains of Douglas Jerrold*, Boston, Ticknor and Fields, 1859.

Jerrold, B. e Doré, G., *London. A Pilgrimage*, London, Grant & Co., 1872.

Johnson, E. ed E., *The Dickens Theatrical Reader*, London, s.e., 1964.

Kelly, J. A., *German Visitors to the English Theatres in the Eighteenth Century*, Princeton, New York, Princeton U. P., 1936.

Kelly, L., *The Kemble Era*, London, The Bodley Head, 1980.

Kennedy, B., *Footlights*, London, Henry Walker, 1928.

Kingsley, C., *Plays and Puritans, and other Historical Essays*, London, s.e., 1873.

——, *Alton Locke*, London, Cassell, 1967.

Kitchin, G., *A Survey of Burlesque and Parody in English*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1931.

A Lady', *An Appeal to the Women of England to Discourage the Stage*, London, s.e., 1855.

Lamb, C., *Lamb's Works*, a cura di E. V. Luca, London, Methuen, 1903-1905, 7 voll.

——, *The Collected Essays of C. Lamb*, a cura di R. Lynd, London & Toronto, J. M. Dent & Sons, 1929.

Leech, C. e Craik, T. W. (a cura di), *The Revel's History of Drama in English*, vol. VI, London, Methuen & Co., 1975.

Leech, R. (a cura di), *Pantomime Texts*, London, Harrap, 1980.

Lennox, Lord W. P., *Plays, Players and Playhouses*, London, Hurst and Blackett, 1881.

Lewes, G. H. e Forster, J., *Dramatic Essays*, a cura di Archer, W. e Lowe, R. W., London, s.e., 1894.

Lewes, G. H., *On Actors and the Art of Acting*, New York, Henry Holt & Co., 1880.

Lowe, R. W., *A Biographical Account of English Theatrical Literature*, London, J. C. Nimmo, 1888.

Lyne, Rev. A., *Theatres, their Uses and Abuses*, Cheltenamm, Marshall, Norman & Co., 1881.

Mc Carty, Sir D., *The Court Theatre 1904-1907*, London, A. H. Bullen, 1907.

Mc Kechnie, S., *Popular Entertainment through the Ages*, London, Sampson Low & Co., 1931.

Malcomson, R. W. *Popular Recreations in English Society 1700-1850*. Cambridge, U.P., 1973.
Mander, R. *Pantomime*, London. Peter Davies, 1973.
Mander, R. e Mitchenson, J., *The Theatres of London*. London, Rupert Hart-Davis, 1963.
Manvell, R. *Sarah Siddons, Portrait of an Actress*, London, Heinemann, 1970.
Marx, K. e Engels, F. *On Britain*. Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1962.
Maude, C., *The Haymarket*, London, Grant Richards, 1903.
Mayer, D. III. *Harlequin in His Element*. Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1969.
——, « Billy Purvis, Travelling Showman », *Theatre Quarterly*, I, 4, 1971, pp. 27-34.
——, « The Sexuality of Pantomime » *Theatre Quarterly*, IV, 13, 1974, pp. 30-43.
——, *Annotated Bibliography of Pantomime and Guide to Study Sources*. London. Commission for a British Theatre Institute, 1975.
——, e Richards, K., (a cura di), *Western Popular Theatre*, London, s.e., 1977.
——, (a cura di), *Henry Irving and the Bells*, Manchester, Manchester U.P., 1980.
Mayhew, H. *London Labour and the London Poor*, London, (1861-62) Frank Cass, 1967.
Miller, D. P., *The Life of a Showman*, London, n.d., 1849.
Morley, H., *Memoirs of a Bartholomew Fair*. London, s.e., 1859.
——, *Journal of a London Playgoer (1866)*, Leicester. Leicester U.P., 1974.
Morley, M., *The Old Marylebone Theatre London*, London. St. Marylebone Society Publication, 2, 1960.
——, *The Royal West London Theatre*, London, St. Marylebone Society Publications Group, 1963.
Murray, C. *Robert William Elliston Manager*, London, The Society for Theatre Research, 1975.
Newton, H. C., *The Penny Showman*. London, S. French, 1886.
——, *The Old Vic.*, London. Fleetway Press Ltd., 1923.
——, *Crime and the Drama*, London, Stanley Paul & Co., 1927.
Nicoll, A., *A History of English Drama 1660-1900*. 2nd ed. Cambridge, U.P., 1959, vol. 4. *Early Nineteenth Century Drama 1800-1850*.
——, *The Garrick Stage*, Manchester, U.P., 1980.
Niklaus, T. *Harlequin Phoenix*. London, Bodley Head, 1956.
Nisbet, A. *Dickens and Ellen Ternan*. Berkeley & Los Angeles. Univ. of California Press, 1962.
Oulton, W. C., *A History of the Theatres of London (1795-1817)*, London, C. Chapple, 1818, 3 vol.
Odell, G. C. D. *Shakespeare from Betterton to Irving*, New York. Dover edition, 1966, 2 voll.

Oxberry's Dramatic Biography or the Green-Room Spy London, G. Vertue, 1827

Oxberry C. E. (a cura di) *Oxberry's Dramatic Biography and Histrionic Anecdotes 1825-1827* London, John Duncombe 1825-1827

Papetti, V., *Arlecchino a Londra*, Napoli, I.U.O., 1977

Pemberton, T. E., *Charles Dickens and the Stage*. London George Redway, 1888.

Planché, J. R. *The Recollections and Reflections of J. R. Planché, a Professional Autobiography*, London. Tinsley Bros., 1872

——, *The Extravaganzas of J. R. Planché*. London, S. French 1879 5 vol.

Pückler Muskau P. H. *Tour of a German Prince (1826-1829)*, tradotto da Sarch Austin, Zurich Massie Publishing Co, 1940.

Pollock Sir W. F. (a cura di) *Macready's Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters*, London, s.e., 1875 2 voll

——, *The Personal Remembrances of Sir Frederick Pollock* London. Macmillan & Co. 1887, 2 voll

Poole J., «Notes for a Memoir» (1831) in *The Comic Sketch Book or Sketches and Recollections* London s.e., 1859

Rahill F. *The World of Melodrama* University Park and London, The Pennsylvania U. P. 1967

Raymond. G. *Memoirs of Robert William Elliston Comedian* London, John Ollivier, 1846.

Rede, L. T. *The Road to the Stage*, London, J. Onwhyn 1835

Rice C., *The London Theatres in the Eighteen-Thirties* a cura di A. C. Sprague e B. Shuttleworth, London, Society for Theatre Research, 1950

Richards K. e Thompson P. (a cura di) *Essays on Nineteenth Century British Theatre* London, Methuen, 1971

Roberts Rev. R. E. (a cura di) *Sermons on Theatrical Amusements* London, Seeley Jackson & Holliday 1865

Rosenfeld. S. *The Theatre of the London Fairs in the 18th Century* London. University Press, 1960

—— *Shakespeare and the Theatre A Catalogue* London Guildhall Art Gallery, 1964

——, *Temples of Thespis. Private Theatricals 1700-1820*, London, The Society for Theatre Research 1978.

—— *Georgian Scene Painters and Scene Painting*, Cambridge U.P., 1981

Rowell G. *Theatre in the Age of Irving* Oxford Basil Blackwell. 1981

Sala G. A. *Twice Round the Clock or the Hours of the Day and the Night in London*, London, s.e., 1859

——, *Gaslight and Daylight with some London Scenes they Shine upon*, London, s.e., 1860

Salberg, D., *Once upon a Pantomime*, Luton, Cortney, 1981
Salgado G *Eyewitnesses of Shakespeare First Hand Accounts of Performances, 1590-1890*, London Methuen, 1975.
Sands M, *Robson of the Olympic* London, The Society for Theatre Research, 1979.
Sanger Lord G, *Seventy Years a Showman* London, C A Pearson, (1908) 1910.
Saxon, A H., *Enter Foot and Horse*, New Haven and London, Yale U P 1968.
Scharf, Sir G., *Recollections of the Scenic Effects of the Covent Garden Theatre during the Season 1838-9*, London, folio, 1838.
Schlesinger M *Saunterings in and about London* London Nataniel Cooke, 1853.
Scott C *The Drama of Yesterday and Today*, London Macmillan & Co, 1899
Scott. Sir W *Essays on Chivalry. Romance and the Drama* London The Chandos Classic F. Warne and Co, 1868-89 82 vol
Serpieri A. *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche 1986.
Sharp R F., «Travesties of Shakespeare's Plays» *The Library* Fourth Series, I, 1, 1920, pp. 1-19
Shattuck, C H (a cura di) *Bulwer and Macready A Chronicle of the Early Victorian Theatre*, Urbana Illinois Univ of Illinois Press, 1958
Sheppard F *London 1808-1870 The Internal Wen*, Berkeley and Los Angeles, Univ of California Press 1971
Sheridan, P., *Penny Theatres of Victorian London*, London Dennis Dobson, 1981
Sherson E., *London's Lost Theatres* London, John Lane the Bodley Head ltd., 1925
Simpson H e Brown C., *A Century of Famous Actresses 1750-1850*, London Mills & Boon, 1913
Smith C M *Curiosites of London Life or Phases Physiological and Social of Great Metropolis*, London, s.e., 1853.
— *The Little World of London, or, Pictures in Little of London Life* London, s.e., 1857
Smith R J *A Collection of Material Towards an History of the English Stage (1825-1840)*, British Museum 1826, r.s n.d., 2 voll.
Southern, R., *The Georgian Playhouse*, London, Pleiades Books 1948.
——, *The Victorian Theatre*, Newton Abbot, Devon David and Charles, 1970.
Speaight G (a cura di) *Memoirs of C Dibdin the Younger* London, The Society for Theatre Research, 1956.
——, *A Catalogue of Theatrical Portraits*, London Society for Theatre Research, 1963
Sprague, A e Shuttleworth B (a cura di), *The London Theatres in the Eighteen-Thirties*, London, Society for Theatre Research 1950.

Sprague, A. C. *Shakespeare and the Actors*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1945.

—— *Shakespearian Players and Performances*, London. Adam & Charles Black, 1954.

——, « A 'Macbeth' of few words », in *All These to Teach. Essays in Honor of C. A. Robertson*, Florida, Gainesville, 1965.

« Shakespeare and Melodrama », *Essays and Studies*, N.S. XVIII, 1965, pp. 1-12.

Stephens, J. R., « Jack Sheppard and the Licensers. The Case against Newgate Plays », *Nineteenth Century Theatre Research* I, 1972, pp. 1-13.

Stewart, I., « Magician of the London Stage: Charles Kean at the Princess's Theatre, 1851-59 », *Country Life*, 152, 1972.

Taylor, S. D. *Covent Garden*. London, Max Parrish & Co, 1948.

Thirlwall, Rev. T. *A Solemn Protest Against the Revival of Scenic Exhibitions and Interludes at the Royalty. Containing Remarks on Pizarro, the Stranger and John Bull*, London. T. Plummers, 1803.

Thompson, E. P., « Time, Work-discipline and Industrial Capitalism », *Past and Present*, 38, 1967, pp. 56-97.

—— *The Making of the English Working Class (1963)*, Harmondsworth, Pelican Books, 1974.

——, « Eighteenth Century English Society, class struggle without class? », *Social History*, III, 2, 1978.

Thomson, C., *Autobiography of an Artisan*. London, s.e., 1847.

Tomlins, F. G., *Brief View of the English Drama*, London. C. Mitchell, 1840.

Troubridge, St. V. *The Benefit System in the British Theatre*. London, Society for Theatre Research, 1967.

Trussler, S., « A Chronology of Early Melodrama » *Theatre Quarterly*, I, 4, 1971.

Vernon, S., « Trouble up at T' Mill: The Rise and Decline of the Factory Play in the 1830s and 1840s » *Victorian Studies* vol. XX, n. 2, Winter 1977.

Watson, E. B., *Sheridan to Robertson*. New York, Harvard U.P., 1926.

Wells, S. « Burlesques of Charles Kean's *Winter's Tale* », *Theatre Notebook*, XVI, 1962, pp. 78-85.

——, « Shakespeare in Planche's Extravaganzas ». *Shakespeare Survey*, 16, Cambridge, 1963, pp. 103-117.

——, « Shakespearian Burlesques », *Shakespeare Quarterly*, XVI, 1, Winter, 1965.

——, *Shakespeare Burlesques*, London, Diploma Press Limited, 1977, 6 voll.

[illegible] « Shakespeare in Leigh Hunt's Theatre Criticism » *Essays and Studies*, 33, 1980, pp. 119-138

Wild, S., *The Original Complete and Only Authentic Story of 'Old Wild's*, London, G. Vickers, 1888.

Williams G. J., « Madame Vestris's *A Midsummer Night's Dream* and the Web of Victorian Tradition », *Theatre Survey* 28, 1977, pp. 1-22

Williams, J., *Madame Vestris, a Theatrical Biography* London, Sidgwick & Jackson, 1973

Williams R., *The Long Revolution* Harmondsworth Penguin Books, 1965.

——, *The Country and the City*, London Chatto & Windus, 1973

——, e Axton, M (a cura di) *English Drama: Forms and Developments*, Cambridge, C.U.P., 1977

Williamson J., *Charles Kemble Man of the Theatre*, Lincoln Nebraska University of Nebraska, 1970

Wilson, A. E *Christmas Pantomime*, London G Allen & Unwin. 1934

——, *Pantomime Pageant*, London. Stanley Paul & Co, 1946.

——, *The Story of Pantomime*, London. Home & Van Thal, 1949

——, *The Lyceum*, London. Dennis Yates, 1952

——, *East End Entertainment*, London A. Baker 1954

Woollcot A. *Mr Dickens goes to the Play* London G P Putnam's son 1922.

Wright A. R, *British Calendar Customs* a cura di T E. Lones, London, William Glaisher, 1936-40, 3 voll.

Wright. T., *Some Habits and Customs of the Working Classes 1867*,, New York, Augustus M. Kelly 1967

Wyndham H S *Annals of Covent Garden Theatre*, London, Chatto and Windus, 1906.

Opere teatrali

I melodrammi e le pantomime usati in questo volume sono elencati qui di seguito in ordine alfabetico. Il nome dell'autore ed il titolo sono seguiti dall'indicazione del teatro e della data della prima rappresentazione Per le pantomime è indicata poi la collezione in cui è possibile reperire i libretti sia in forma manoscritta che a stampa. Per i melodrammi si dà notizia sempre di testi a stampa inseriti nelle principali collezioni d'epoca La numerazione seguita è quella indicata dal Catalogo della Biblioteca del British Museum Le abbreviazioni usate sono le seguenti

Acting Nat Drama [The Acting National Drama 1837-1859) a cura di B. N Webster].

Cumberland [Cumberland's British Theatre, comprende testi da 1826 al 1861]
Cumberland Minor [Cumberland's Minor Theatre 1828-1843].
Dicks [Dicks' Standard Plays dal 1875 in poi],
Duncombe [Duncombe's British Theatre; 1828-1852]
French [French's Acting Edition (continuazione della Lacy's)],
Lacy [Lacy's Acting Edition, 1849-1855],
Oxberry [Oxberry's Edition, 1818-1823],
Richardson Minor [Richardson's New Minor Drama (1828-1831) a cura di W. T. Moncrieff].

Almar G. *Pedlar's Acre, or the Wife of Seven Husbands* Surrey, 22-8-1831, *Cumberland Minor*, vol. V; *Lacy*, vol. LXXIV; *Dicks*, 280
Anon., *The Factory Boy or, the Love Sacrifice* Surrey, 8-6-1840 *Dicks*, 641
Anon. *The Gamblers or the Murderers at the Desolate Cottage* Coburg, 17-11-1823.
Anon., *Harlequin Horner or the Christmas Pie*, Drury Lane. 26-12-1816, Larpent Collection, Henry E. Huntington Library San Marino. California
Anon. *Jack in the Box or Harlequin of the Hidden Island* Drury Lane 26-12-1829 Lord Chamberlain's Collection, British Museum
Anon., *Jane Shore*, Surrey 7-7-1833
Anon., *Korakistan, Prince of Assassins or the dreaded Harem*. Coburg, 7-5-1821.
Anon., *Thalaba the Destroyer*, Coburg, 1[illegible]-8-1823.
Arnold S. J., *The Woodman's Hut* Drury Lane 12-4-1814 *Dicks*, 935.
The Maid and the Magpie or Which is the Thief, Lyceum, 28-8-18[illegible]5.
Barrymore, W., *Trial by Battle or Heaven defend the Right*, Coburg, 11-5-1818, *Duncombe*, vol. VIII.
Bernard B. W., *The Farmer's Story* Vic, 10-7-1837, *Dicks* 434 *Lacy* vol. XLIV *Duncombe*, vol. XXII
Buckstone J. *Luke the Labourer, or the Lost Son* Adelphi 17-10-1826, *Dicks*. 830; *Cumberland Minor*, vol. II, *Lacy*, vol. LXIX.
—— *The Dream at Sea*, Adelphi 23-1[illegible]-1835, *Dicks*, 803 *Acting Nat Drama*, vol. VIII.
——. *Jack Sheppard* Adelphi 28-10-1839, *Acting Nat Drama*, vol. VII.
Cherry A., *The Village or the World's Epitome*, Haymarket, 18-7-1805
Dibdin C. the Younger, *Thirty Thousand or Harlequin's Lottery* Sadler's Wells 18-4-1808. British Museum Collection of Printed Libretti.
Dibdin T. J. *Harlequin and Mother Goose, or the Golden Egg*, Covent Garden, 23-12-1806 *Lacy* vol. IV, Enthoven Collection,

Victoria and Albert Museum Harvard Theatre Collection
——, *Harlequin in his Element or Fire, Water, and Air*, Covent Garden, 26-12-1807 Enthoven Collection, Victoria and Albert Museum, Harvard Theatre Collection.
Dibdin T J *Harlequin and Humpo or Columbine by Candlelight*, Drury Lane, 26-12-1812. British Museum Collection of Printed Libretti, Larpent Collection. Henry E. Huntington Library, San Marino, California, 1750
——, *Harlequin Harper or a Jump from Japan*, Drury Lane, 27-12-1813. British Museum Collection of Printed Libretti, Larpent Collection Henry E. Huntington Library, San Marino California, 1790.
Farley C *Harlequin and the Red Dwarf or, the Adamant Rock* Covent Garden 26-12 1812 British Museum Collection of Printed Libretti. Larpent Collection Henry E Huntington Library San Marino, California, 1749
——, *Harlequin and the Swans* Covent Garden 27-12-1813, Larpent Collection, Henry E. Huntington Library, San Marino, California, 1791
—, *Harlequin and Friar Bacon or the Brazen Head*, Covent Garden, 26-12-1820, Harvard Theatre Collection
Fitzball, E., *The Pilot*, Adelphi, 31-10-1825, *Dicks* 347
—, *The Flying Dutchman, or the Phantom Ship*, Adelphi 1-1-1827, *Cumberland Min.* vol. II, *Lacy* vol LXXI.
—— *Jonathan Bradford, or the Murder at the Roadside Inn* Surrey 12-6-1833, *Dicks* 370, *Lacy* vol. LV; *Duncombe* vol. XII
Haines, J T., *My Poll and My Partner Joe*, Surrey 31-8-1835 *Dicks* 500, *French*, 1058, *Lacy*, vol. LXXI, *Cumberland Min.* vol. IX.
Holcroft, T, *A Tale of Mystery*, Covent Garden. 13-11-1802, *Dicks*, 38; *Cumberland*, vol. VIII.
Jerrold, D W, *Ambrose Gwinnett* Coburg 6-10-1828, *Dicks*, 637, *Cumberland Min.*, vol. VIII, *Lacy*, vol. LXXXVI.
——, *Fifteen Years of a Drunkard's Life*, Coburg, 24-11-1828, *Dicks*, 220; *Duncombe*, vol. III
——, *Black Ey'd Susan*, Surrey, 8-6-1829 *Dicks*, 230 *Lacy*, vol XXIII, *Duncombe*, vol. IV.
—, *Mutiny at the Nore* Royal Pavilion 7-6-1830, *Dicks*, 795, *Cumberland Min.*, vol. V; *Lacy*, vol. LXXVIII.
——, *The Rent Day* Drury Lane, 25-1 1832, *Dicks*, 210; *Duncombe*, vol. XXV, *Lacy*, vol. XV
Kenney, J *The Blind Boy* Covent Garden, 1-12-1807 *Dicks*, 753, *Cumberland*, vol. XXV; *Lacy*, vol. LVIII
Milner, H M. *Frankenstein or, the Demon of Switzerland* Coburg, 18-8-23, *Lacy*, vol. LXXV; *Duncombe*, vol. II.
——, *Masaniello, or, the Dumb Girl of Portici*, Coburg, 3-5-1829, *Cumberland Min.*, vol. I.

Moncrieff, W. T., *The Vampire*, Coburg, 22-8-20, *Richardson Minor*, vol. III.

——, *The Lear of Private Life*, Coburg, 27-4-1820, *Dicks*, 924; *Richardson Minor*, vol. I; *Cumberland Min.*, vol. VII.

——, *Tom and Jerry; or, Life in London*, Adelphi, 26-11-1821, *Dicks*, 82; *Lacy*, vol. LXXXVIII; *Cumberland*, vol. XXXIII;

——, *Giovanni in Ireland*, Drury Lane, 22-12-1821.

——, *Eugene Aram; or, St. Robert's Cave*, Surrey 8-2-1832, *Dicks*, 312; *Cumberland Min.*, vol. X; *Lacy*, vol. CIII.

——, *Maria Marten; or the Murder in the Red Barn*, Surrey, 31-8-1842, *Dicks*, 611.

Payne, J. H., *Clari, the Maid of Milan*, Covent Garden, 8-5-1823, *Dicks*, 406.

Pocock, I., *The Miller and his Men*, Covent Garden, 21-10-1813, *Dicks*, 28; *Cumberland*, vol. XXVI; *Lacy*, vol. I.

Rayner, B. F., *The Factory Assassin: or, the Dumb Man of Manchester*, The Royal Amphitheatre, 25-9-1837, *Dicks*, 368; *Lacy*, vol. XXV.

Rede, W. L., *The Skeleton Witness: or the King's Evidence*, Surrey, 27-4-1835.

Soane, G., *The Innkeeper's Daughter*, Drury Lane, 7-4-1817, *Duncombe*, vol. XLIII; *Lacy*, vol. CXIV.

Somerset, C. A., *The Sea*, Olimpic, 18-5-1842, *Cumberland Min.*, vol. VII; *Lacy*, vol. CV.

Taylor, G. F., *The Factory Strike; or Want, Crime, and Retribution*, Victoria, 7-5-1838, *Dicks*, 790.

Thompson, C. P., *The Shade: or, Blood for Blood*, Surrey, 22-8-1829, *Duncombe*, vol. VI.

Walker, C. E., *The Fall of Algiers*, Drury Lane, 19-11-1824.

Walker, J., *The Factory Lad*, Surrey, 15-10-1832, *Duncombe*, vol. XI; *Dicks*, 930.

INDICE

Introduzione . . . . . pag. 9

Capitolo I
STRUTTURE E MODI
DELLA RAPPRESENTAZIONE POPOLARE

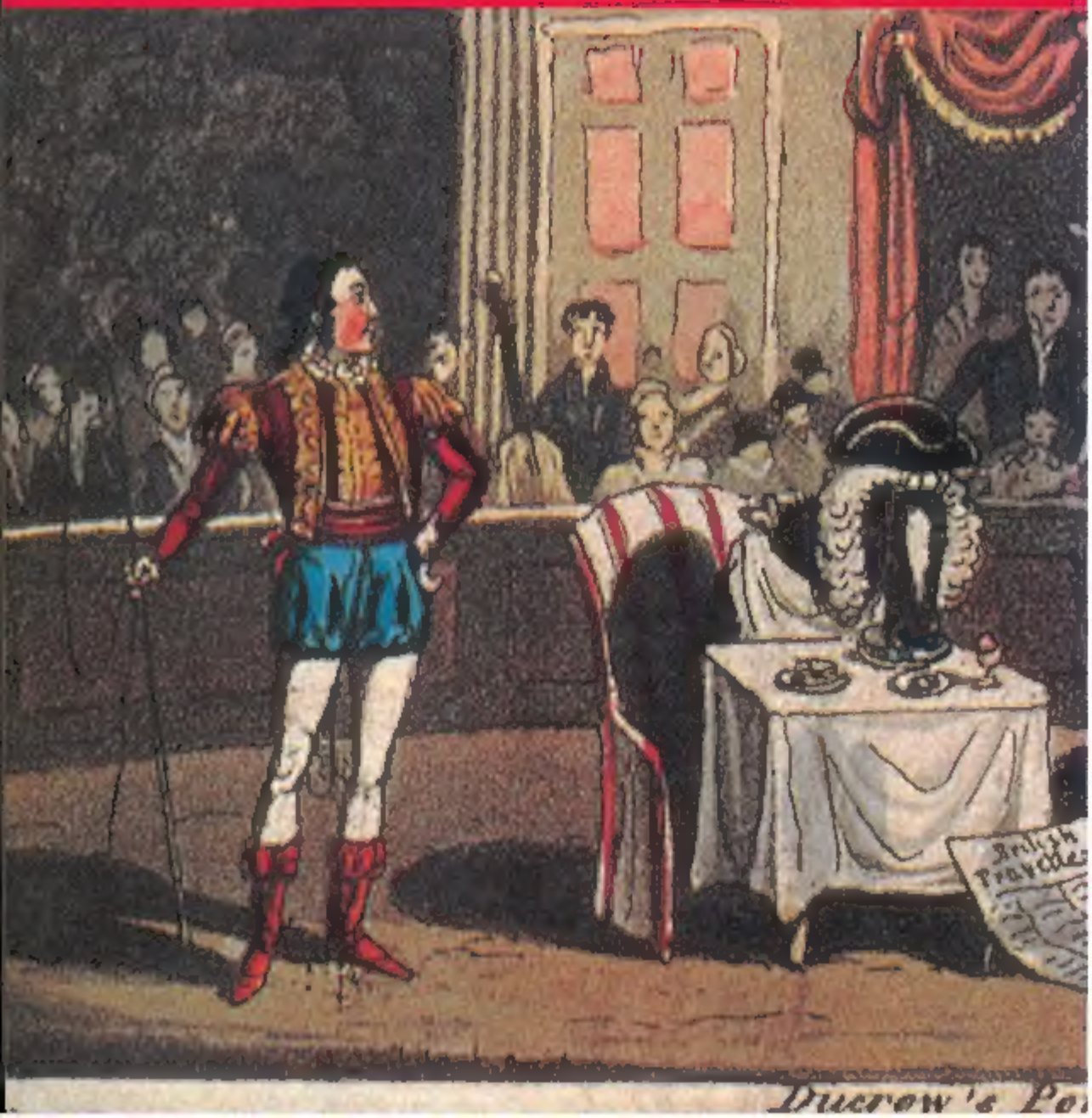
La trasgressione e il teatro . . . . . » 27
Ubicazione e strutture . . . . . » 31
L'ostilità contro il teatro . . . . . » 38
La composizione del pubblico . . . . . » 46
Funzione culturale dei teatri popolari . . . . . » 51
La spettacolarità nei *penny gaffs* e nelle *minor houses* . » 60
Scena e platea . . . . . » 68
La produzione teatrale nei *penny gaffs* e nelle *minor houses* . . . . . » 87

Capitolo II
FORME E LINGUAGGI
DEL TEATRO POPOLARE

La Pantomima . . . . . » 103
Il Melodramma . . . . . » 122
Il melodramma in Inghilterra . . . . . » 122
La bella, il buono, il cattivo: i personaggi . . . . . » 129
Virtù, perfidia, amore: l'intreccio . . . . . » 135
'Kings are no longer destinies': gli umili al centro della scena . . . . . » 140
«Cut the cackle, come to the 'osses'»: la retorica teatrale . . . . . » 143
La duplice funzione dell'eccesso . . . . . » 172

Capitolo III
I MELODRAMMI

I generi melodrammatici . . . . . » 185
Un melodramma di successo . . . . . » 201

Bibliografia . . . . . » 237

L. 30.000